
Maskerade in Theorie und literarischer Gestaltung.
Geschlecht und Körper, Begehren und Liebe
in Werken von Antje Rávic Strubel, Katharina Hacker
und Angela Krauß

Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
durch den
Promotionsausschuss Dr. phil.
der Universität Bremen

vorgelegt von

Ina Düking

1. Gutachter: Prof. Dr. Gert Sautermeister, Universität Bremen

2. Gutachterin: Prof. Dr. Helga Gallas, Universität Bremen

Das Kolloquium fand am 16.02.2015 statt.

Diese Veröffentlichung ist eine geringfügig gekürzte Fassung
der eingereichten Dissertation.

Danksagung

Bei allen, die mich in der Entstehungszeit dieser Dissertation unterstützt haben, möchte ich mich ganz herzlich bedanken.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Gert Sautermeister, der mir der beste Doktorvater war, den ich mir wünschen konnte. Seinem unerschöpflichen Engagement, seiner Aufgeschlossenheit und Sensibilität für die Nuancen meiner Fragestellung, seinem stets verständnisvollem Zuspruch und seiner Liebenswürdigkeit verdanke ich, dass diese Arbeit entstehen konnte.

Für die bereitwillige Übernahme des Zweitgutachtens möchte ich mich sehr bei Frau Prof. Dr. Helga Gallas bedanken. Ihre kritischen Anmerkungen ermöglichten mir eine weiterführende Betrachtungsweise, die ich wertschätze.

Herrn Prof. Dr. Axel Dunker und Dr. Uwe Spörl danke ich für ihre interessierte Teilnahme an meinem Abschlusskolloquium.

Ein großer Dank gilt meiner Tante Ursula Prause, ihrer Literaturbegeisterung und ihrem Interesse an meinen Forschungsfragen sowie der Sorgfalt und Zuverlässigkeit, mit der sie die arbeitsintensiven Korrekturen übernommen hat.

Bei Dr. Ulle Jäger bedanke ich mich herzlich für ihre sowohl professionelle wie auch zutiefst menschliche Arbeitsweise, die mein Leben sehr bereichert. Vielen Dank für den Zeitraum, in Ruhe nachzuspüren und so über das bereits Bekannte schöpferisch hinauszugehen.

Für die jahrelangen, regelmäßigen Treffen, das intensive Zuhören und die aufrichtige Teilhabe bedanke ich mich sehr bei Aysun, Cordula, Jessica, Margret, Nuria, Penelope, Silke, Stephanie, Tabea, Tanja und Vera. Aysun und Nuria sei außerdem für ihre Mithilfe bei meinem Abschlusskolloquium gedankt.

Für ihre Freundschaft bedanke ich mich bei Tanja, deren Beharrlichkeit mich immer wieder beeindruckt hat, und bei Miriam, deren optimistisches Wesen mir eine große Hilfe war.

Bei Jörg bedanke ich mich sehr herzlich für die vielen spannenden Gespräche, für seine geduldige Belastbarkeit und seine maßvolle Genauigkeit in wissenschaftlichen Fragen.

Eckhart danke ich von Herzen für Klarheit und Verständnis. Bei Natalie möchte ich mich sehr für die offene, ehrliche Begegnung und den gemeinsamen Weg bedanken.

Meiner großartigen Schwester Anna danke ich für alles.

Besonders wichtig ist es mir, meinen lieben Eltern Hildegard und Werner Düking zu danken, ohne deren geduldige Unterstützung und stetiges Vertrauen diese Forschungsarbeit nicht entstanden wäre.

Deshalb widme ich ihnen diese Dissertation.

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung.....	7
II.	Joan Riviere: Weiblichkeit als Maskerade und die Frage der Authentizität ..	33
III.	Jacques Lacan: Die Geschlechter-Maskerade im Geflecht von Unbewusstem, Sprache und Begehren	42
1.	Lacans Vortrag über „Die Bedeutung des Phallus“ (1958)	42
1.1	Der Ödipuskomplex als Grundstruktur der Geschlechterdisposition	44
1.2	Das Unbewusste ist strukturiert „wie eine Sprache“	55
2.	Der Phallus als „Signifikant des Begehrens des Anderen“	64
2.1	Der Phallus als „privilegiertes Signifikant“	64
2.2	Phallus-Sein und Phallus-Haben: Lacans Bestimmung der Geschlechterbeziehung	71
3.	Das Spiegelstadium: Selbst-Bild und Täuschung	80
4.	Begehren und Liebe im Seminar „Encore“ (1972/73)	92
IV.	Judith Butler: Dekonstruktion und „Gewichtigkeit“	108
1.	Butler über „Das Unbehagen der Geschlechter“	108
1.1	Die „heterosexuelle Matrix“	119
1.2	Butler liest „Lacan, Riviere und die Strategien der Maskerade“	126
2.	„Körper von Gewicht“: die Frage der „Materialität“	134
2.1	Butler erfindet den „lesbischen Phallus“ und dekonstruiert das „morphologische Imaginäre“	141
V.	Antje Rávic Strubel „Kältere Schichten der Luft“	160
1.	Einführung und Fragen	160
1.1	Skizze der Haupthandlung	161
1.2	Die Atmosphäre im Camp: Angst, Vortäuschungen und Unbehagen	163
1.3	Anja: Enttäuschungen und Einsamkeit	168
1.4	Siri: Inszenierte Weiblichkeit und Verführungskunst	176

2.	Anjas „leibliche Maskerade“ als Möglichkeit einer „alternativen Vorstellungswelt“	188
2.1	Die Mechanismen der Verwandlung	188
2.2	Der Beginn des (Maskerade-)Spiels	195
2.3	Anjas Verkörperung des Jungen „Schmoll“	200
2.4	Anjas „lesbischer Phallus“ und ihre Benennung als „er“	204
2.5	Die Verwirklichung der „leiblichen Maskerade“	211
2.6	Eine Liebe zum ersten und einzigen Mal	224
3.	Macht und Gewalt der „heterosexuellen Matrix“	228
3.1	Svenja: Das Zusammenspiel der Faszination und der Abwehr von Homosexualität	232
3.2	Ralf: Heterosexuelle Männlichkeitsstereotype	236
3.3	Der Vergewaltigungsversuch und anschließende Erklärungsmuster	239
3.4	Die gewaltsame Zerstörung des „Schmoll“ und Siris Verschwinden	246
VI.	Katharina Hacker „Die Habenichtse“	252
1.	Einführung und Fragen	252
1.1	Skizze der Haupthandlung	254
1.2	Reaktionen auf die Terroranschläge: Die „Habenichtse“ auf der Suche nach Sicherheit und Stabilität	256
1.3	Enttäuschung und Entfremdung, verunsicherte Männlichkeit.....	266
2.	Isabelle: Kindliche Weiblichkeit und brutale „Demaskierung“	277
2.1	Unschuld und Leerheit, Lust und Obszönität	278
2.2	Der Prozess der Verwerfung.....	288
2.3	Saras magische Welt als maskenfreier Gegenpol.....	298
2.4	Saras Auslieferung an die Kälte und Gewalt der Erwachsenen	301
2.5	Die Endgültigkeit von Isabelles moralischer „Demaskierung“: Zerstörung, Gewalt und Schuld	305
3.	Benthams „Gewichtigkeit“	311
3.1	Bentham als „Körper von Gewicht“	314
3.2	Benthams Homosexualität und Jakobs „Demaskierung“	318

VII.	Angela Krauß „Wie weiter“	328
1.	Einführung und Fragen	328
1.1	Maskenlose Annäherung an die Welt: Das Ich des Sonntagmorgens	330
1.2	Die erinnerte Entwicklung der Ich-Erzählerin als Subjekt der Liebe und des Begehrens	336
2.	Die Frau als Subjekt ihrer Leidenschaft und Tatkraft	345
3.	Toma: Die Weite des Raumes und der „lesbische Phallus“	352
4.	Maskenlose Beziehungen zum Anderen.....	358
4.1	Leo: Weitblick und Wertschätzung	359
4.2	Roman: Der männliche Held und seine Ängste.....	363
5.	Krauß‘ „Liebesmenschen“-Konzept als Erneuerung des „Imaginären“.....	368
VIII.	Schlussbemerkungen	376
	Bibliographie	398

I. Einleitung

Der aus der Psychoanalyse stammende Begriff der Geschlechter-Maskerade, der in den neunziger Jahren in den Gender Studies zunächst in Bezug zur Weiblichkeit¹ und wenig später auch in Bezug zur Männlichkeit² diskutiert wurde und von dort Eingang in andere geisteswissenschaftliche Fächer fand, ist in den Literaturwissenschaften bislang hauptsächlich im Rahmen von Werken thematisiert worden, bei denen die Geschlechter-Maskerade immer auch Verkleidungs-Maskerade war.³

Diese Herangehensweise ist methodisch zu differenzieren. Denn auch und gerade wenn keine äußerlich sichtbare geschlechtsvertauschende oder -verwirrende Verstellung vorliegt, ermöglicht der Begriff eine eingehende psychologische Betrachtung der Figuren im Hinblick auf wichtige Fragen zur Sexualität und Körperlichkeit. Im Gegensatz zu einem allgemeinen Verständnis der Maskerade, das sich mit Masken und Maskierungen, Schein und Sein, Täuschung und Wahrheit beschäftigt, rückt das geschlechtlich akzentuierte Maskerade-Konzept Weiblichkeit und Männlichkeit, Hetero- und Homosexualität, Begehren und Liebe direkt in den Fokus. Ursprünglich von den Psychoanalytikern Joan Riviere und Jacques Lacan entworfen und von der Philosophin und Geschlechterforscherin Judith Butler kritisch aufbereitet, umfasst es vielfältige Fragen zur Authentizität, zu den Wirkungsweisen und Mechanismen des Geschlechterverhaltens wie auch zur Beziehungsstruktur zwischen den Begehrenden oder Liebenden. Im Zentrum steht dabei die Diskussion um Weiblichkeit, die in den unterschiedlichen theoretischen Zusammenhängen als Vortäuschung, als psychische Bewältigungsstrategie, als Stabilisierung patriarchalischer Strukturen oder aber als Verleugnung eines weiblichen Begehrens, das demaskiert werden müsse, verstanden wird.

Um den spezifischen Charakter der Geschlechter-Maskerade literaturwissenschaftlich zur Geltung zu bringen, wendet sich diese Arbeit drei Romanen von Gegenwartsautorinnen zu, die keine offensichtlich erkennbare Verkleidung oder einen

¹ Vgl. Weissberg (Hrsg.): Weiblichkeit als Maskerade.

² Vgl. Benthien, Stephan (Hrsg.): Männlichkeit als Maskerade.

³ Vgl. Bettinger, Funk (Hrsg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Außerdem Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen.

als eindeutig zu bezeichnenden geschlechtlichen Rollenwechsel vorführen. Diese Romane sind Antje Rávic Strubels „Kältere Schichten der Luft“ (2007), Katharina Hackers „Die Habenichtse“ (2006) und Angela Krauß’ „Wie weiter“ (2006).

Um eine differenzierte psychologische Beleuchtung der Figuren und ihrer Beziehungskonstellationen vornehmen zu können, sollen die Verhaltens- und Sprechweisen, die geschlechtlichen und körperlichen Selbstwahrnehmungen, die Liebes- und Begehrenserfahrungen, -vorstellungen und -erwartungen vor allem der Romanprotagonistinnen aus der Perspektive der Geschlechter-Maskerade erforscht werden. Ausgangspunkt ist dabei stets die Frage, worauf die Geschlechter-Maskerade basiert und worauf sie abzielen könnte. Auch der Bezug zu den jeweiligen Kontexten, Wechselwirkungen und Hintergründen des literarischen Geschehens ist von Interesse.

Es sollen mögliche verborgene Antriebe, individuelle Motivationen und unbewusste geschlechtliche oder sexuelle Verhaltensübernahmen in den Fokus der Untersuchung gerückt werden. In welcher Art und Weise oder in welchem Maß erleben die Figuren Zwänge oder Freiheiten im Hinblick auf Geschlecht, Körperlichkeit und Sexualität? Stimmen die Figuren einer möglichen gesellschaftlich zugewiesenen Geschlechter-Rolle zu oder empfinden sie einen Konflikt? Richtet sich dieser nach innen oder nach außen bzw. verspüren die Figuren den Drang zu einer Lösung ihrer Situation?

Eine wesentliche Frage ist die nach der Qualität der jeweiligen Geschlechter-Maskerade. Beengt oder verstellt sie die Figur? Benutzt diese sie, um sich darstellen zu können oder einen bestimmten Effekt im Hinblick auf Beziehungswünsche und –sehnüchte zu erzielen? Gibt es Beispiele, in denen die Geschlechter-Maskerade einen „Verhaltensspielraum“ oder die Möglichkeit der Selbstgestaltung und Erneuerung erzeugt? Unterstützt oder verhindert die Erfahrung der Geschlechter-Maskerade ein erfülltes Leben oder die Suche nach Anerkennung?

Um diese Fragen präzise formulieren und beantworten zu können, wird eine eingehende Analyse der sprachlichen Darstellungsweise vorgenommen. So kann im Detail gezeigt werden, wie sich die Geschlechter-Maskerade äußert, welche Entwicklungsverläufe in den Romanen beschrieben werden und welche Dynamiken zwischen den Figuren entstehen. Die Betrachtung der subtilen Nuancen der Sprache ermöglicht es, die psychologische Tiefe der Charaktere literaturwissenschaftlich zur Entfaltung zu bringen und letztlich auch eine differenzierte und umfassende Perspektive auf das Konzept der Geschlechter-Maskerade anzubieten.

Die Literaturwissenschaftlerin Liliane Weissberg schrieb 1994 in ihrer Einführung des Sammelbandes „Weiblichkeit als Maskerade“, dass sie den Eindruck habe, „als ob die Attraktivität des Konzepts der Maskerade in seiner Offenheit zu suchen“ sei.⁴ Daher erhalte es nicht nur für die Psychoanalyse und die Geschlechterforschung Bedeutung, sondern gerade auch für die Philosophie, Literaturwissenschaft, Politikwissenschaft und Soziologie.⁵ Diese Aufforderung Weissbergs gilt meiner Ansicht nach bis heute – wie es auch die anfangs aufgeworfenen weiterführenden Forschungsfragen andeuten. Außerdem können die Themenbereiche, die an den Begriff der Geschlechter-Maskerade angrenzen oder sich bei näherer Betrachtung in der Fragestellung verbergen, durch die von Weissberg angemerkte „Offenheit“ hervortreten und auf diese Weise einen größeren Verständnisraum eröffnen. Aus dieser offenen, fragenden Perspektive heraus werden in dieser Arbeit, wo es sinnvoll erscheint, auch allgemeine Maskerade-Aspekte hinzugezogen, die ursprünglich – bevor die Psychoanalyse und die Geschlechterforschung den Begriff für sich entdeckten – der Philosophie, der Anthropologie, den Theaterwissenschaften und der Spielpädagogik entstammten. Fragen nach Schein und Sein, Täuschung und Wahrheit, Inszenierung und Offenbarung, Gesicht und Maske, Davor und Dahinter, Innen und Außen, Wesenskern und Selbstgestaltung sind seit jeher in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen verankert und sollen daher als zusätzliche Bereicherung in die Diskussion um die Geschlechter-Maskerade eingewoben werden. Meiner Überzeugung nach können die literarischen Figuren und ihre jeweiligen Beziehungskonstellationen durch die Einbindung der verschiedenen Ansätze angemessener und detaillierter betrachtet werden als es eine ausschließliche Fokussierung auf ihre Geschlechtlichkeit und Sexualität erlauben würde.

Darüber hinaus entsprechen die Vielzahl der Zugänge und die immer wieder möglichen Perspektivwechsel einem Wesenszug der Maskerade selbst. Gerade die Offenheit gegenüber den traditionellen Verständnisweisen des Begriffs wird zeigen, dass jede neue Auseinandersetzung mit Maskeraden zu einer Suchbewegung der Analyse führen muss, die den Standpunkt des Betrachters immer wieder auflöst und zu einer permanenten Weiterentwicklung der Fragestellung einlädt. In diesem Sinne kann diese Arbeit nicht auf die Festlegung eines allgemeingültigen Konzepts der Geschlechter-

⁴ Weissberg: Einführung, S. 12.

⁵ Ebd.

Maskerade abzielen, sondern verschiedene Sichtweisen eröffnen. Mögliche Widersprüche werden als Hinweis verstanden, jede Verengung des Themas zu vermeiden und der Bandbreite der Maskerade-Facetten Raum zu geben. Jeder der im Verlauf der Romananalysen angeführten Aspekte wird eine klar benannte Betrachtungsweise pointiert und aufschlussreich ins Zentrum stellen. Es soll gezeigt werden, dass der vielschichtige Begriff der (Geschlechter-)Maskerade als Ausgangspunkt und als wiederkehrende Zentrierung der Fragestellung dienen kann, durch die sich ein Netzwerk an Ideen eröffnet, das Erkenntnisse zu Körper und Geschlecht, Sexualität und Begehren, Liebe und Erfüllung zurückspiegelt.

Wie bereits erwähnt, sind die hierfür ausgewählten Werke die Romane „Kältere Schichten der Luft“ von Antje Rávic Strubel, „Die Habenichtse“ von Katharina Hacker und das Prosastück „Wie weiter“ von Angela Krauß. Im Folgenden soll zur Orientierung der Inhalt dieser Texte kurz vorgestellt werden, da so auch deutlich wird, dass jeder der Texte eine neue Facette bzw. die Eröffnung weiterer oder kritischer Fragen zur (Geschlechter-)Maskerade ermöglichen wird.

Rávic Strubels Roman führt die Liebesbeziehung zwischen einer mysteriösen jungen Frau namens „Siri“ und Anja, der Mitarbeiterin eines schwedischen Sommercamps, vor. Siri spricht diese hartnäckig als den von ihr begehrten fünfzehnjährigen Jugendlichen „Schmoll“ an und wendet eine Vielzahl an Verführungskünsten auf, um sich ihr zu nähern. Nach anfänglichem Misstrauen tritt Anja in einen Verwandlungsprozess ihrer bisherigen Selbsterfahrung ein, der schließlich zu ihrem „Durchbruch“ als „Schmoll“ und einer gemeinsamen Liebesnacht mit „Siri“ führt. Dieser Vorgang ruft allerdings die Abwehr ihres sozialen Umfelds hervor, so dass es am Ende zu einer tödlichen Eskalation der Situation kommt. Neben Fragen zur Weiblichkeit und Männlichkeit der Figuren, zu Hetero- und Homosexualität, Begehren und Liebe wird es bei der Analyse des Romans „Kältere Schichten der Luft“ vor allem um Anjas detailliert beschriebene und zum Teil verblüffende „Verwandlung“ gehen, die als neuartiger Entwurf einer „leiblichen Maskerade“ verstanden werden soll. Bereichernd hinzukommen Aspekte wie Schein und Sein, Inszenierung, Spiel und die Möglichkeit einer freien Selbstgestaltung. Kontrastierend werden die heterosexuelle Normierung des Individuums durch die Gesellschaft, die Sprengkraft eines „leiblichen Tabubruchs“ sowie Gewalt und Macht thematisiert.

Hackers Roman „Die Habenichtse“ beschreibt eine Ehe, die nach den Terroranschlägen des 11. Septembers 2001 aus einer tiefen inneren Verunsicherung heraus geschlossen wird und in deren Verlauf beide Partner andere Personen zu begehren beginnen. Neben der Betrachtung der Geschlechter-Maskerade der Figuren soll das Motiv der zwischenmenschlichen Täuschung und Enttäuschung in der Analyse eine wesentliche Rolle spielen. Darüber hinaus wird die Bedeutung des Gesichts und des Körpers – sowohl im Hinblick auf die eigene Identität wie auch als „Einschreibungsfläche“ von Gewalt und Schuld – detailliert untersucht werden. Nicht zuletzt geht es um die Sehnsucht der Figuren nach einer „maskenfreien“ Begegnung oder Beziehung, die den „Habenichtsen“ Halt oder Orientierung versprechen könnte.

Die Einbeziehung von Krauß' Prosastück „Wie weiter“ soll die Frage aufwerfen, ob und inwiefern das von der Autorin präsentierte Liebeskonzept eine „Lösung“ der in den anderen Werken zu beobachtenden Maskerade-Problematik bzw. die Möglichkeit eines neuerlichen Perspektivwechsels beinhaltet oder beinhalten kann. „Wie weiter“ handelt von einer Ich-Erzählerin, die sonntagsmorgens im Bett über ihr Leben, ihre Zukunft und ihre Erfahrungen und Erlebnisse mit ihren drei so genannten „Liebesmenschen“ nachdenkt. Sowohl das von Krauß vorgeführte Frauenbild wie auch die spezifische Beziehungsqualität der Protagonisten sollen einer näheren Untersuchung unterzogen werden. Während sich die Analysen der Romane von Rávic Strubel und von Hacker vor allem der Ausformung und dem anzunehmenden Hintergrund der jeweiligen Geschlechter-Maskeraden zuwenden, verhilft Krauß' Prosastück dazu, die Wünsche des Individuums an die Geschlechterbeziehung bzw. die Hoffnung und die Möglichkeiten der Erfüllung in den Blick zu bekommen.

Die Theorien, auf die sich diese Arbeit stützt, stammen aus der Psychoanalyse und den Gender Studies. Zunächst (Kapitel II.) wird der Ansatz der amerikanischen Psychoanalytikerin Joan Riviere vorgestellt, die den Begriff der Maskerade als Erste mit dem Geschlechterverhalten verband und damit die spätere Diskussion um die Frage der Weiblichkeit und die Authentizität der Frau ermöglichte. Riviere veröffentlichte 1929 einen damals wenig beachteten und erst in den 90er Jahren durch die Gender Studies wieder entdeckten Aufsatz mit dem Titel „Womanliness as a masquerade“. Darin schildert sie den Fall einer intellektuellen Frau, die nach jedem ihrer erfolgreichen beruflichen Vorträge von plötzlichen Angstzuständen gepeinigt wird. In der Panik,

„etwas Unangebrachtes getan zu haben“⁶, beginnt sie mit den anwesenden Männern zu kokettieren und zu flirten, um eine von ihr gefürchtete Vergeltung für ihr öffentliches Verhalten abzuwehren. Riviere deutet diese Bewältigungsstrategie als eine Maskerade der Weiblichkeit, deren Ziel es sei, die zuvor eingenommene männliche Statusposition zu verbergen. Die Psychoanalytikerin geht jedoch noch weiter und betont, dass sie Weiblichkeit insgesamt als eine Vortäuschung versteht, die nicht von der „Authentizität der Frau“ unterschieden werden könne.⁷

Ohne auf die Entlehnung des Begriffs von Riviere einzugehen, verwendet der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan das Konzept der Geschlechter-Maskerade in seinem berühmten Vortrag über „Die Bedeutung des Phallus“ von 1954. Es heißt dort, dass

„die Frau, um Phallus zu sein, Signifikant des Begehrens des Andern, einen wesentlichen Teil der Weiblichkeit, namentlich all ihre Attribute, in die Maskerade zurückbannt. Ausgerechnet um dessentwillen, was sie nicht ist, meint sie, begehrt und zugleich geliebt zu werden.“⁸

Wie in Kapitel III. 2. eingehend thematisiert werden wird, nimmt der Begriff des Phallus in Lacans Theorie eine privilegierte Stellung ein. Laut Lacan begründet er die symbolische Ordnung und organisiert die Beziehung zwischen den Geschlechtern. Der Mann *hat* den Phallus, die Frau kann stattdessen nur als Phallus *erscheinen* und so zum Objekt des Begehrens des Anderen werden. Die Maskerade benennt also bei Lacan – ganz im Gegensatz zur weiblichen Maskerade bei Riviere, die als Abwehr- und Schutzverhalten betrachtet werden kann – den gesamten Vorgang der Verbannung der weiblichen Attribute, um ein *Sein* vorzutäuschen, das das Nicht-Haben des Phallus *verschleiert*.

In Kapitel IV. sollen die Werke „Das Unbehagen der Geschlechter“, „Körper von Gewicht“ und „Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen“ der amerikanischen Philosophin und Geschlechterforscherin Judith Butler hinzugezogen werden. Butler nimmt darin u.a. eine detaillierte Dekonstruktion des riviereschen und lacanschen Konzepts vor, um so zu einer Weiterführung und Vertiefung des Themas –

⁶ Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S. 36.

⁷ Ebd., S. 39.

⁸ Lacan: Die Bedeutung des Phallus, S. 130.

wie sie auch in dieser Arbeit angedacht ist – einzuladen. Wichtigster Kritikpunkt Butlers ist der Verweis auf die Suggestionskraft des Begriffs, die die Vorstellung erzeuge, es habe oder es könne eine Weiblichkeit *vor* der Maskerade geben, die zu enthüllen sei. Stattdessen, so Butler, benenne die Maskerade die Verleugnung des weiblichen Begehrens im Phallogozentrismus. Aufgabe der feministischen Theorie sei es daher, Demaskierungsstrategien ins Leben zu rufen, missverständliche Geschlechter-Aspekte wie den des Scheins und des Seins des Phallus zu parodieren oder mit Hilfe subversiver Praktiken auf die Zwanghaftigkeit des Geschlechterverhaltens aufmerksam zu machen.⁹

Da das Konzept der Geschlechter-Maskerade sowohl bei Lacan (in seinem Vortrag über „Die Bedeutung des Phallus“) wie auch bei Butler (in ihrem Werk „Das Unbehagen der Geschlechter“) nur *einen* Fixpunkt in einem umfangreichen Theoriesystem darstellt, sollen weitere ihrer theoretischen Arbeiten vorgestellt werden, um so die Einbindungen und Verknüpfungen des Begriffs detaillierter verfolgen zu können. Diese Ausweitung ist einerseits dem Facettenreichtums der Theorien geschuldet, andererseits geht es aber auch darum, bei den späteren Analysen der literarischen Figuren, ihrer Beziehungskonstellationen und Liebeskonzepte keine vorhergehende Verengung vorzunehmen. Wie bereits deutlich wurde, zielt die Geschlechter-Maskerade eben nicht nur auf Geschlechtlichkeit und Sexualität, sondern integriert eine Vielzahl an Fragen zur Sexualität, zur Körperlichkeit, zu Begehren und Liebe, die bei einer ausschließlichen theoretischen Thematisierung des Maskerade-Begriffs bei Riviere, Lacan und Butler nicht automatisch auftauchen müssten.

So wird es beispielsweise die Einbeziehung von Lacans Seminar „Encore“ ermöglichen, die Qualität der literarischen Geschlechterbeziehung und die Positionen des Mannes und der Frau gegenüber dem Phallus oder dem „phallischen Genuss“¹⁰ einer näheren Betrachtung zu unterziehen. Lacan konzentriert sich überdies auf die Bestimmung und den Unterschied zwischen Begehren und Liebe, was in den Romanen natürlich von Bedeutung sein wird. Weiterhin wird Butlers Werk „Körper von Gewicht“ dazu einladen, nach der Wichtigkeit – oder aber der sozialen Verwerfung – von Körpern zu fragen. Sowohl das homosexuelle Begehren der Figuren im literarischen Werk, die

⁹ Vgl. Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 75-93.

¹⁰ Lacan: Seminar 20, S. 11ff.

entsprechenden Reaktionen des sozialen Umfelds, Repressionen oder Gewalt, Scham- oder Schuldgefühle können durch die Verknüpfung des Begriffs der Geschlechter-Maskerade mit anderen Theorieaspekten in den Blickwinkel gerückt werden.

Dabei ist nicht daran gedacht, die bisherige Kritik an der Theorie Lacans und Butlers nachzuvollziehen oder weiter auszuführen, da dies vom Thema der Geschlechter-Maskerade wegführen würde und außerdem an anderer Stelle geleistet wurde.¹¹

Wesentlich ist vielmehr, dass der gesamte Kontext der Geschlechter-Maskerade es ermöglicht, die literarische Perspektive auf die Aspekte der Geschlechtlichkeit, der Sexualität, der Körperlichkeit, des Begehrens oder der Liebesvorstellungen immer wieder neu „zu drehen“ und so zuvor verborgene oder widersprüchliche Details im fiktionalen Werk zum Vorschein zu bringen. Wie bereits erwähnt wurde und wie es auch die eingangs aufgeworfenen Fragen zeigen, folgt diese Herangehensweise dem Wesen der Maskerade, die immer aus einer unendlichen Anzahl verschiedenartiger Schichten besteht, die sichtbar werden können.

Im Folgenden soll der recht spärliche und nach wie vor viele Fragen aufwerfende Forschungsstand der Gender Studies und der Kulturwissenschaften zur Geschlechter-Maskerade vorgestellt werden, um auf dieser Basis verdeutlichen zu können, wie der Begriff bisher in die Literaturwissenschaften eingebracht wurde.

Durch Butlers vieldiskutierte Veröffentlichung von „Das Unbehagen der Geschlechter“ rückte Rivieres und Lacans Theorie der „Weiblichkeit als Maskerade“ Anfang der 90er Jahre wieder ins Bewusstsein der Geistes- und Sozialwissenschaften. 1994 erschien der bis heute grundlegende Sammelband „Weiblichkeit als Maskerade“, der von der Literaturwissenschaftlerin Liliane Weissberg herausgegeben wurde. Der Band enthält auch einen Wiederabdruck von Rivieres Fallstudie und machte diese so für ein größeres Publikum zugänglich.

Ein Jahr nach dieser Veröffentlichung folgte ein weiterer Sammelband, der die Vielfalt und Uneinheitlichkeit des Maskerade-Begriffs schon in der Pluralbildung des Titels zum Ausdruck bringt: „Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung“, herausgegeben von Elfi Bettinger und Julika Funk. Beiden

¹¹ So beispielsweise zu Lacan die Arbeiten von Irigaray (z.B. „Speculum – Spiegeldes anderen Geschlechtes“) oder Cixous („Weiblichkeit in der Schrift“, „Die unendliche Zirkulation des Begehrens“); Ansätze zu Butler von Engler („Wechselnde Blicke auf die Kategorie Geschlecht“), Hark („Deviant Subjekte. Die paradoxe Politik der Identität“) und Geller („Diskurs von Gewicht? Erste Schritte zu einer systematischen Kritik an Judith Butler“).

Aufsatzbänden ist eine überblicksartige Einführung in die Theorie vorangestellt, die auch auf die Widersprüchlichkeit des Konzepts sowie die unterschiedlichen Perspektiven und Herangehensweisen der verschiedenen involvierten Disziplinen hinweist. So gibt es einerseits eine intensive psychoanalytische sowie feministische Beschäftigung mit der Geschlechter-Maskerade, andererseits findet der Begriff aber auch Verwendung in Arbeiten über so unterschiedliche Themen und Bereiche wie Film und Filmkritik, Mode, Fotografie, Kunst oder Populärkultur, Karneval, autobiographische Zeugnisse oder literarische Werke der verschiedenen Epochen.¹²

Zunächst soll hier kurz auf die Diskussion um die „Weiblichkeit als Maskerade“ eingegangen werden, da diese – auch wenn sie kaum noch aktuell ist – bis heute die Basis jeder Beschäftigung mit dem Begriff darstellt. Dabei wird deutlich werden, dass es nur wenige, in sich widersprüchliche und kaum detaillierte Forschungen zu diesem Thema gab, so dass viele Fragen und mögliche Ansatzpunkte offen geblieben sind. Hinzu kommt, dass 2003 ein weiterer Sammelband veröffentlicht wurde, der das Konzept nun auch auf die Betrachtung von Männlichkeit bezog und so die uneinheitliche Diskussion weiter ausweitete. „Männlichkeit als Maskerade“, herausgegeben von Claudia Benthien und Inge Stephan, bindet den Maskerade-Begriff überdies deutlich stärker an Butlers Theorie der Performanz, die zeitweise ins Zentrum der Geschlechter-Diskussionen rückte.¹³ Auch wenn beide Aspekte – Männlichkeit und Performanz – für die vorliegende Arbeit kaum von Bedeutung sind, sollen die zugehörigen Fragen und kritischen Anmerkungen später ebenfalls kurz ausgeführt werden.

Abschließend möchte ich die Einbindung des Begriffs in die verschiedenen bisher veröffentlichten literaturwissenschaftlichen Studien exemplarisch nachvollziehen, um so zu zeigen, wie klar sich diese Arbeit sowohl in der Herangehensweise wie auch in der Ausführlichkeit der Betrachtung von diesen unterscheidet.

¹² Siehe dazu die Sammelbände: „Weiblichkeit als Maskerade“, hrsg. v. Liliane Weissberg; „Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung“, hrsg. v. Elfi Bettinger u. Julika Funk; „Männlichkeit als Maskerade“, hrsg. v. Claudia Benthien u. Inge Stephan. Außerdem: „Wenn Frauen Männerkleider tragen – Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte“ u. „Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur“ v. Gertrud Lehnert.

¹³ Vgl. Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie.

Insgesamt wird die Vorstellung des bisherigen Forschungsstands der Geschlechter-Maskerade deutlich machen, dass es keine wirklich umfassende, systematische Aufarbeitung des verstreuten Theoriekonzepts gab und überdies der Kontext des Themas – Körperlichkeit, Sexualität, Begehren, Liebe, soziale Komponenten – oft nur gestreift wurde oder unerwähnt blieb. Diese Arbeit versteht sich daher sowohl als neuerlicher Überblick wie auch als Präzisierung, Vervollständigung und produktive Ausweitung.

Liliane Weissberg schrieb 1994 in ihrer Einführung zu „Weiblichkeit als Maskerade“, dass die Wiederveröffentlichung von Rivieres Fallstudie als Würdigung der gesamten Arbeit der Psychoanalytikerin zu verstehen sei. Obwohl Riviere, die selbst von Ernest Jones und Freud analysiert wurde, zahlreiche Aufsätze veröffentlichte, einige Werke von Freud ins Englische übersetzte und mit der bekannten Psychoanalytikerin Melanie Klein zusammenarbeitete, habe es Lacan in seinem berühmten Aufsatz über „Die Bedeutung des Phallus“ versäumt, sie als Entdeckerin der Geschlechter-Maskerade zu nennen.¹⁴ Weissberg betont, dass Rivieres Ansatz in der anglo-amerikanischen Diskussion um die Geschlechterbestimmung auch deshalb sofort nach Butlers Wiederaufnahme des Begriffs im Zentrum gestanden habe, weil er wie kein anderer die Konstruiertheit der Geschlechtsidentität zum Ausdruck bringe. Er habe es erstmals ermöglicht, essentialistischen Geschlechter-Theorien unmissverständlich zu widersprechen und so die Erschaffung der Geschlechtsidentität überhaupt erst systematisch untersuchen zu können. Gleichzeitig werfe er die für die feministische Theorie wesentliche Frage auf, ob es eine Weiblichkeit „vor“ oder „hinter“ der Geschlechter-Maskerade gebe, die wieder entdeckt werden könnte.¹⁵ Weissberg spricht hier die These an, die die feministische Theorie lange Zeit geprägt hat: nämlich eine ursprüngliche, unmittelbare Weiblichkeit enthüllen zu können, die durch die patriarchalische Ordnung überdeckt, verdrängt oder ausgelöscht wurde. Dieses Vorhaben speist sich aus dem Wunsch, zu einer „verborgenen“ Authentizität der Frau vorstoßen zu können. Wie durch die kurze Vorstellung von Rivieres Aufsatz deutlich wurde, widerspricht dieser feministische Ansatzpunkt der 80er und 90er Jahre nicht nur

¹⁴ Weissberg: Weiblichkeit als Maskerade, S. 9.

¹⁵ Ebd., S. 11.

Riviere, sondern auch Butlers Arbeiten.¹⁶ Weissberg selbst betonte vor allem, dass es ihr darum ging, die Frage der „Weiblichkeit als Maskerade“ einer intensiveren theoretischen Diskussion im deutschsprachigen Raum zugänglich zu machen.¹⁷ Dies ist seitdem auch geschehen.

Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerinnen Elfi Bettinger und Julika Funk greifen 1995 in ihrem Vorwort zu „Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung“ die von Weissberg gestellten Fragen auf. Sie beobachten eine tief greifende und umfassende „Faszination“¹⁸ der Gesellschaft für Geschichten über Geschlechtsverwirrungen oder über die Instabilität der Geschlechtsidentität, warnen aber auch davor, dass der „offene“ Begriff der Geschlechter-Maskerade der „Gefahr unscharfer und beliebiger Verwendung“¹⁹ ausgesetzt sei. Seit Jahrhunderten spreche man von der Maskerade in den unterschiedlichsten Kontexten: in der

„volkstümlich rituellen, ludisch expressiven Praxis des Karnevals“, „im Spannungsfeld von Sein und Schein in der Philosophie, von Wahrheit und Lüge im Moraldiskurs, von Spiel und Wirklichkeit im Theater sowie von Realität und Fiktion in der Literatur.“²⁰

Die Psychoanalyse binde ihn an den Begriff des Fetischismus, der der Ethnologie, der Anthropologie, der Religionswissenschaft und Ökonomie entstamme. Daher sei es wichtig, dass sich das Geschlechter-Konzept zunächst klar von den nicht gemeinten Bereichen ablöse, um seinen spezifischen Charakter überhaupt erst zum Ausdruck bringen zu können. Die „Maskerade der Weiblichkeit“, so wie sie die Gender Studies in Übereinstimmung mit den psychoanalytischen Ansätzen von Riviere und Lacan betrachtet, beziehe sich „auf die Ebene der Repräsentation, auf den kulturellen Akt der Darstellung“.²¹ Nur so könne er „hartnäckige[n] Vorstellungen einer vordiskursiven Natur“ von Weiblichkeit entgegentreten.²² Der Begriff, so Bettinger und Funk, verdeutliche außerdem die Verunsicherung, die bei jedem Sprechen über Weiblichkeit oder jedem Versuch der Definition entstehe. Seit dem 18. Jahrhundert sei dem Zeichen „Frau“ eine „überbordende [...] Fülle an Bestimmungen“ hinzugefügt worden.

¹⁶ Siehe Kapitel IV. 1.2.

¹⁷ Weissberg: Weiblichkeit als Maskerade, S. 27.

¹⁸ Bettinger, Funk: Vorwort, S. 8.

¹⁹ Ebd., S. 10.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 8.

²² Ebd.

Symptomatisch gehe es seitdem immer auch um Verkleidungen, Kleidung und Mode, um Masken und Maskierungen, um Schleier-Metaphorik sowie Travestie und Transvestie.²³

Julika Funk beleuchtet diesen Aspekt der „Repräsentation“²⁴ und die sich daraus ergebenden Aufgaben der feministischen Theorie in ihrer Einführung über „Die schillernde Schönheit der Maskerade“ eingehender. In Anlehnung an Lacan erklärt sie, dass die Frau den Phallus stets nur dem Anschein nach besitzen könne und sie daher für den Mann „immer diese mißglückte verschleiernde und verschiebende Repräsentation“²⁵ darstelle. So betrachtet seien Weiblichkeit und Maskerade zwar durchaus ein und dasselbe, diese Übereinstimmung führe aber zu „zwei nicht immer kompatible[n] strukturelle[n] Konsequenzen“²⁶.

Zum einen benenne die Maskerade einen Verhüllungsvorgang, der das, was sich angeblich „hinter“ dieser Maske verberge, zuerst mit „den Attributen der Eigentlichkeit und des Essentiellen“ ausstatten müsste, und der zum anderen dann davon ausgehe, dass diese Verhüllung das einzig Zugängliche und Sichtbare sei: „das Uneigentliche wird zum Modus der (Re-)Präsentation.“²⁷ Die Kulturwissenschaftlerin Claudia Benthien fasst diesen Gedankengang schlüssig zusammen:

„Im Sinne des poststrukturalistischen Repräsentationsgedankens ist die ‚uneigentliche‘ Hülle falsches Versprechen einer doch nur allein als dieses Versprechen vorhandenen Essenz.“²⁸

In diesem Sinne bezeichnet Funk die Aspekte der Eigentlichkeit und der Uneigentlichkeit, der Essenz und der Umhüllung als die in der Geschlechtsidentität gelebten kulturellen Prozesse, die die Maskerade-Debatte nur versuchen könne zu entwirren. Indem die mit dem Körper verschmolzenen Ebenen der Maske, der Verkleidung und der Geschlechtsidentität präziser untersucht würden, offenbare sich schlussendlich, wie gesellschaftliche Einschreibungen in den (Geschlechts-)Körper

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. zum Begriff Hoff: Performanz / Repräsentation.

²⁵ Funk: Die schillernde Schönheit der Maskerade, S. 18.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., S. 19.

²⁸ Benthien: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung, S. 40.

funktionieren.²⁹ Die feministische Lektüre der Geschlechter-Maskerade zeige durch „Defiguration und Refiguration“, wie eine stetige Verschiebung der Geschlechterrealität – bzw. des „alternativen Imaginären“ im Sinne Butlers – hervorgebracht werden könne.³⁰

Weissbergs Sammelband „Weiblichkeit als Maskerade“ enthält außerdem verschiedene Aufsätze aus einer spezifisch psychoanalytischen Perspektive, die die Geschlechter-Maskerade in Bezug zur Fetischismus-Theorie betrachten.³¹ Ausgeführt werden soll hier nur der kritische Ansatz der Psychoanalytikerin und Geschlechterforscherin Emily Apter, die zu Recht die Frage aufwirft, ob die Problematik der „Repräsentation“ nicht gerade durch ein derart beliebtes Konzept wie das der Geschlechter-Maskerade hervorgebracht werde.

Apter beobachtet, dass das Thema der Weiblichkeit mit jedem Ergründungs- und Untersuchungsversuch der Psychoanalyse oder der feministischen Theorie schwerer fassbar oder lösbarer werde, da die Koppelung an das vermeintliche männliche Gegenstück und die Abhängigkeit davon gestärkt aus der Diskussion hervorgehe.³² Ihr scheint es sogar so, dass der feministische Ansatz, Weiblichkeit als eine Maskerade zu entblößen, hinterrücks mit dem phallozentrischen Fetischismus-Begriff von Freud übereinstimme. Beide Theorien seien defensiv gegenüber der Vorstellung der symbolischen Kastrationsdrohung eingestellt und beschrieben überdies „das Ersetzen des Phallus mit Hilfe von Schleiern, prothetischen Anhängseln und sexueller Travestie“.³³

Apter macht es sich deshalb zur Aufgabe, die Entstehungsgeschichte des Weiblichkeitsbildes, das in die psychoanalytische Theorie einging, herauszuarbeiten. Detailliert untersucht sie die (männliche) Sprache über weibliche Bekleidung, Mode und Konsumverhalten der Frau im späten 18. und 19. Jahrhundert.³⁴ Anhand verschiedener Textzeugnisse rekonstruiert die Psychoanalytikerin eine Vorliebe der Zeit für einen speziellen Kleidungspomp, der eine Kultur der weiblichen Eleganz, der Koketterie und der präzise inszenierten „Natürlichkeit“ hervorgebracht habe. Korsette,

²⁹ Funk: Die schillernde Schönheit der Maskerade, S. 24.

³⁰ Ebd., S. 27.

³¹ Vgl. Schor: Weiblicher Fetischismus. Und: Garber: Fetisch-Neid.

³² Apter: Demaskierung der Maskerade, S. 178.

³³ Ebd., S. 177.

³⁴ Ebd., S. 178.

Krinolinen, verziertes Schuhwerk und extravagante Haarauftürmungen bezeugten das gleichzeitige Verstecken und Zurschaustellen des Frauenkörpers, der auf diese Weise sowohl erotisiert wie auch banalisiert werde.³⁵

Apters Untersuchung soll hier nicht weiter nachvollzogen werden, wichtig ist allein, dass auch sie die Künstlichkeit und Konstruiertheit der Geschlechterpositionen ins Zentrum stellt.³⁶ Besonders auffällige oder phallisch anmutende Verkleidungen und Akte des „Cross-Dressing“ – der geschlechtsvertauschenden Kleidung, die den Leib nur noch stärker in den Blick des Betrachters rückt – implizieren laut Apter, dass

„es absolut keine feste gesellschaftspolitische Basis für den sexuellen Unterschied gibt. Die soziale Konstruktion der Frau wird als genau dies aufgedeckt: als nicht mehr als eine flüchtige Ansammlung von Codes und Gemeinplätzen und nicht weniger als ein im Wesentlichen dekoratives Konstrukt, das dem weiblichen Subjekt narzisstisches Vergnügen bereitet, indem es den Wert ihres Körpers in ihren eigenen Augen erhöht.“³⁷

Abschließend betont Apter, dass es ursprünglich ihre Absicht gewesen sei, auf die fehlende Substanz des Konzepts hinzuweisen, letztendlich habe sie aber den Eindruck gewonnen, als ob die Theorie der Maskerade „selbst unentwirrbar mit den essentialistischen Gemeinplätzen, die mit Weiblichkeit assoziiert werden, verknüpft“ sei.³⁸ Daher erschließe es sich ihr auch nicht, warum der Feminismus ausgerechnet eine Theorie, die ihrer Ansicht nach gerade zu einer weiteren Vernebelung von Weiblichkeit führe, aufrechterhalten wolle.³⁹ Obwohl die Theorie ursprünglich von einer Psychoanalytikerin entwickelt worden sei, um das von Freud postulierte „Rätsel der Weiblichkeit“ zu ergründen, sieht Apter in diesem Ansatz nichts weiter als „eine weitere Maske der phallozentrischen Psychoanalyse“⁴⁰. Provozierend fragt sie:

„Wie kam es dazu, daß die Frau mit Weiblichkeit identifiziert wurde und dann hinter der Maske der Maskerade gefangen war? Ist die Maskerade der Fetisch des Feminismus?“⁴¹

Ihre eigene Untersuchung der Weiblichkeitsbilder des 18. und 19. Jahrhunderts habe eindeutig gezeigt, dass der Begriff der weiblichen Maskerade durch einen weiblichen

³⁵ Ebd., S. 183.

³⁶ Ebd., S. 187.

³⁷ Ebd., S. 189.

³⁸ Ebd., S. 200.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 201.

⁴¹ Ebd.

Kleiderfetischismus korrigiert werden könne, der Weiblichkeit „als inhaltliche Leere oder endlose Schichten von Schleier ablös[e], um ihn durch eine Theorie der materialisierten sozialen Konstruktion zu ersetzen.“⁴²

Apters Kritik fand in den Gender Studies überwiegend Zustimmung, da ihre abwägende Position zu weiterführenden Fragen über die Konstruiertheit der Geschlechterpositionen einlädt. In Übereinstimmung mit anderen feministischen Geisteswissenschaftlerinnen schließt sich beispielsweise Julika Funk Apters ganz wesentlichem Argument an, dass Weiblichkeit so lange „der Vernebelung anheimgegeben“ bleibe, wie sie in Bezug zur Männlichkeit gesetzt und damit als „Sekundäres, Abgeleitetes“ definiert werde.⁴³ Funk plädiert daher im Sinne Butlers für eine feministische Relektüre der Maskerade-Theorie, die den Entstehungsprozess und die Funktionsweise des Begriffs erneut untersuche, so dass der bisherige phallozentrische Blick effektiv dezentriert werde.⁴⁴ Anfang der 2000er-Jahre erübrigte sich dieser Ansatz teilweise, da die Diskussion der weiblichen Maskerade um die These der männlichen Maskerade ergänzt wurde und sich das Verständnis des Begriffs erheblich verschob und erweiterte.

Dass Apters Kritik auch dazu verwendet werden kann, eine Aufwertung von Weiblichkeit zu vollziehen, macht Claudia Benthien's Ansatz deutlich. Sie liest Apters Arbeit als Versuch, „weibliche Subjektivität als eine Ästhetik der Ausschmückung“⁴⁵ zu verstehen. Dieser liege aber eben kein Mangel zugrunde, sondern eine Art „*surplus*, ein Zeichen-Überschuss“, der einen pluralen und damit äußerst produktiven Weiblichkeitsbegriff ermögliche. Kleidung, so wie Apter sie auffasse, sei Ausdruck einer narzisstischen „Erweiterung des Ich“ und biete daher die Möglichkeit einer „materialisierten Konstruktion“ der Geschlechtsidentität.⁴⁶ Benthien führt diesen Gedankengang leider nicht weiter aus, verweist damit aber auf eine mögliche gestalterische, schöpferische Seite der Geschlechter-Maskerade. Indem sie den Begriff aus der Bindung an den Phallus löst, kann sie einen symbolischen Überschuss von Weiblichkeit betonen. Auf diese Weise rücken auch der Wert einer weiblichen

⁴² Ebd., S. 209.

⁴³ Funk: Die schillernde Schönheit der Maskerade, S. 15f.

⁴⁴ Ebd., S. 16.

⁴⁵ Vgl. Apter: Demaskierung der Maskerade, S. 208.

⁴⁶ Benthien: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung, S. 57.

Rollenvielfalt sowie eines Möglichkeitenraumes des Geschlechterverhaltens ins Blickfeld der Betrachtung.

Wie diese kurzen Ausführungen zur „Weiblichkeit als Maskerade“ zeigen, speist sich der Themenbereich aus unterschiedlichen psychoanalytischen und kulturwissenschaftlich orientierten Zugängen. Die Übertragung des Konzepts auf Männlichkeit fügt der Diskussion zahlreiche neue Aspekte hinzu, die im Folgenden ebenfalls nachvollzogen werden sollen.

Während Liliane Weissberg 1994 in ihrer Einführung zu „Weiblichkeit als Maskerade“ noch pointierend darauf hinweisen konnte, dass Männlichkeit kein vergleichbares theoretisches Problem darstelle⁴⁷, beweist der 2003 erschienene Sammelband „Männlichkeit als Maskerade“, dass die Umkehrung des riviereschen Konzepts einige verblüffende Fragen aufwirft. Die Herausgeberinnen Claudia Benthien und Inge Stephan schreiben in ihrem Vorwort, dass ihre „thesenhafte [...] Provokation“ nicht als „simple Inversion eines geschlechtlichen Dualismus“⁴⁸ zu verstehen sei, sondern als eigenständiges und dringend notwendiges Forschungsfeld der Gender Studies. Männlichkeit werde zwar nicht als Verhaltensweise oder als Reaktion auf die Zuschreibung eines Mangels oder einer Abwesenheit verstanden, dennoch – und dies ist das entscheidende Argument von Benthien und Stephan – orientiere sie sich an einem Phantasma der Vollständigkeit und der Präsenz. Männlichkeit stehe ebenso wie Weiblichkeit nicht außerhalb von fetischistischen Symbolisierungen und werde gleichfalls als „echt“ oder „authentisch“ inszeniert. Es sei daher in gleichem Maße zu fragen, welche rhetorischen und ästhetischen Strategien eine männliche Maskerade einsetze und inwiefern diese die Ganzheit des Mannes erst erschaffen.⁴⁹

Inge Stephan schreibt in ihrer Einführung, dass die Konzentration auf das angebliche „Rätsel der Weiblichkeit“ dafür gesorgt habe, dass die Beschäftigung mit Männlichkeit „in den toten Winkel der Aufmerksamkeit geraten“ sei.⁵⁰ Obwohl bereits Simone de Beauvoir 1949 in ihrem Nachtrag zu „Das andere Geschlecht“ darauf hingewiesen habe, dass auch Männer nicht als Männer geboren werden, setze sich dieser Gedanke erst seit

⁴⁷ Weissberg: Einführung, S. 14.

⁴⁸ Benthien, Stephan: Vorwort, S. 7.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Stephan: Im toten Winkel, S. 12.

Butlers „Unbehagen der Geschlechter“ allmählich durch.⁵¹ Die Diskussion um Butlers Arbeit habe die Voraussetzungen dafür geschaffen, über die angebliche Selbstverständlichkeit von Männlichkeit⁵² neu nachzudenken und sie ebenso wie Weiblichkeit als Ergebnis komplexer Inszenierungspraktiken zu verstehen.⁵³

Claudia Benthien betont wie Stephan, dass es an der Zeit gewesen sei, der Konstruiertheit von Männlichkeit ebenso Aufmerksamkeit zu schenken wie der bisherigen Betrachtung von Weiblichkeit. Allerdings mahnt Benthien auch zur Vorsicht: die Erkenntnisse des Kulturrelativismus und der Historizität hätten gezeigt, dass man die eigene Position innerhalb der Gender-Debatte umsichtiger handhaben müsse, als dies in den Anfängen der feministischen Forschung der Fall gewesen sei. Am Anfang des 21. Jahrhunderts formuliere man Thesen viel stärker im Hinblick auf konkrete Gegenstände oder spezifische Epochen, um den Wert des Untersuchten nicht zu untergraben.⁵⁴ Benthien unternimmt in ihrem Aufsatz den interessanten theoretischen Versuch, Rivieres These der weiblichen Maskerade in seiner Umkehrung als männliche Maskerade konsequent durchzudenken und so die entstehende „kuriose Situation“ in den Blickpunkt zu rücken.⁵⁵ Stelle man sich vor, dass ein Mann seine Männlichkeit gezielt und als sekundäre Eigenschaft anlege, um die zuvor öffentlich gezeigte Weiblichkeit zu überdecken, offenbare sich ein gravierender Unterschied gesellschaftlicher Bewertungsmuster. Ein Mann, der sich den weiblichen Sprecher- oder Verhaltensstatus anmaße, habe keineswegs, so vermutet Benthien, mit einer vergleichbaren aggressiven Rivalität von Frauen zu kämpfen. Er würde vielmehr eine beschämende soziale Abwertung erfahren – und dies nicht nur durch Frauen, sondern besonders durch andere Männer. Ein effeminierter Mann sei dem Stigma der Unmännlichkeit ausgesetzt und erlebe so vor allem ein Gefühl der Lächerlichkeit und der Erniedrigung:

⁵¹ Ebd., S. 17. Hermann und Erhart gehen sogar so weit zu sagen, dass das angeblich erste Geschlecht durch die fortdauernde, intensive Beschäftigung mit Weiblichkeit seit langem auf einen sekundären Rang verwiesen sei und es gerade deshalb bezogen auf Männlichkeit so viele unbeantwortete Fragen gebe. Vgl. Hermann, Erhart: XY ungelöst: Männlichkeit als Performance, S. 33.

⁵² Diese angebliche Selbstverständlichkeit verwirft auch Walter Erhart in seinem Aufsatz über den Mythos des Narziss, der zeige, dass auch Männlichkeit nichts anderes sei, als „die Reflexion eines Mangels“, als Abwesenheit oder als „die Selbsterkenntnis einer verfehlten Geschlechtsidentität“. Vgl. Erhart: Mann ohne Maske?, S. 66ff.

⁵³ Stephan: Im toten Winkel, S. 17.

⁵⁴ Benthien: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung, S. 54.

⁵⁵ Ebd., S. 55.

„Denn er eignet sich nicht etwas Verbotenes, ihm nicht Zustehendes an, um sich symbolisch aufzuwerten, sondern im Gegenteil: Er wird eher aufgrund eines Mangels (z.B. an Mut oder physischer Kraft) unweigerlich degradiert.“⁵⁶

Die maskuline Maske bleibe ihm jedoch als Ausflucht, um seine heteronormative geschlechtliche Identität nachdrücklich zu bestätigen.⁵⁷ Benthien arbeitet heraus, dass Rivieres Beobachtung der sich abwechselnden Zustände der untersuchten Patientin – „Selbsterniedrigung und Selbsterhöhung“ – auch auf Männlichkeit zutreffen, allerdings „in diametral umgekehrter Konstellation.“⁵⁸ Zu bedenken sei letztendlich, dass die Zwangslage der männlichen Maskerade im Grunde viel größer sei als die der weiblichen Maskerade, da Männlichkeit viel stärker mit Echtheit und Ganzheit in Verbindung gebracht werde. Paradoxerweise sei festzustellen, dass selbst der im höchsten Maße maskierte Mann noch als „echter“ oder „ganzer“ Mann wahrgenommen werde.⁵⁹ Benthien folgert hier, dass der männliche Körper einer viel stärkeren Normierung ausgesetzt sei, da er im Gegensatz zu Weiblichkeit nicht auf ein ganzes Repertoire verschiedener Typen zurückgreifen könne. Weiblichkeit sei zwar, wenn sie von Männlichkeit abgeleitet werde, einer Vielzahl an Abwertungen ausgesetzt, verfüge aber gleichzeitig auch über bestimmte „Spielräume des Andersseins“, die Männer nicht für sich beanspruchen könnten.⁶⁰

Der von Benthien verwendete Begriff der „Spielräume“ verweist auf die performative Dimension der Maskerade, die seit Butlers These der Performativität der Geschlechtsidentität ein wichtiger Ansatzpunkt der Gender Studies ist.⁶¹ Hermann und Erhart betonen in ihrem Aufsatz „XY ungelöst: Männlichkeit als Performance“, dass Geschlechterverhalten immer ein Prozess der Nachahmung oder der Vortäuschung sei. Das Nachdenken über die männliche Maskerade erzeuge daher auch einige wesentliche Fragen zum Verhältnis von Eigenem und Anderem. Während Weiblichkeit wie selbstverständlich als eine Projektion des Anderen, die sich an die Stelle des Eigenen

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 55f.

⁵⁸ Ebd., S. 56.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Ebd., S. 57.

⁶¹ Vgl. beispielsweise: Fischer-Lichte: Performativität. Eine Einführung. Oder: Oster, Ernst, Gerards (Hrsg.): Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst. Die verschiedenen Ansätze zur Performativität sollen im Rahmen dieser Arbeit nicht ausgeführt werden, da sie in Bezug zu den späteren Romananalysen kaum von Bedeutung sind bzw. unter den Aspekten Spiel, Inszenierung oder Gestaltung betrachtet werden können.

setze, verstanden werde, ergebe sich im Hinblick auf die Maskerade der Männlichkeit ein interessantes theoretisches Problem. Es müsse dann nämlich gefragt werden, wem Männlichkeit eigentlich das Andere sei und wo dieses Andere des Männlichen angesiedelt werden könne. Immerhin sei das Konzept einer männlichen Maskerade keine bloße Inversion des ursprünglichen Ansatzes und man könne daher nicht einfach Weiblichkeit an die Stelle des Eigentlichen setzen.⁶² Die Erkenntnis, dass sowohl biologische Frauen wie auch biologische Männer die Position der männlichen Maskerade besetzen könnten, liege nahe, was zu einer „Endlosschleife“ von Nachahmung und Vortäuschung führe. Laut Hermann und Erhart ist es deshalb eindeutig, dass Männlichkeit ebenso wie Weiblichkeit als „identifikatorisches Begehren“ zu verstehen sei, das sich der Performanz und der Maskerade bediene.⁶³ Aus diesem Verständnis heraus könne man nicht für eine weitere theoretische Beschäftigung mit der Geschlechterdifferenz plädieren, sondern müsse sich für die bedeutsamere Frage einsetzen, wie Geschlechtlichkeit gelebt werde bzw. welche Arten der gelebten Geschlechtlichkeit oder der geschlechtlich definierten Handlungen es gebe.⁶⁴ Diesem wichtigen Hinweis von Hermann und Erhart geht im Grunde auch diese Arbeit nach, die versucht, das individuelle Geschlechterverhalten der Figuren nachzuvollziehen.

Mit der Diskussion um die „Männlichkeit als Maskerade“ ebte die konzentrierte theoretische Beschäftigung mit dem Konzept der Geschlechter-Maskerade wieder ab, obwohl die Darstellung der verschiedenen Forschungsansätze zeigt, wie viele offene Fragen hier auch weiterhin bestehen. Auffällig ist, dass die Zugänge nicht einheitlich sind und in den unterschiedlichen Disziplinen zum Teil widersprüchlich gehandhabt wurden. Um ein Beispiel zu nennen, sei hier auf die Untersuchungen der Filmwissenschaften verwiesen, die den Begriff dazu verwenden, das Verhältnis und die Qualität von Sehen und Zuschauen bzw. von Objekt und Subjekt der Betrachtung näher zu bestimmen.⁶⁵ Diese Herangehensweise an die Geschlechter-Maskerade muss zwangsläufig eine andere Wendung nehmen. Trotzdem gibt es immer wieder Schnittstellen, die auch für die literaturwissenschaftliche Analyse interessant sein können. So ist es beispielsweise sowohl für die Filmtheorie wie auch für die

⁶² Hermann, Erhart: XY ungelöst: Männlichkeit als Performance, S. 37.

⁶³ Ebd., S. 38.

⁶⁴ Ebd., S. 35 u. S. 38f.

⁶⁵ Vgl. Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. Oder Doane: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers.

Romananalyse wichtig, nach der Wahrnehmung der Figuren, ihrer Wirklichkeitserfahrung und der Bedeutung des gegenseitigen Erkennens oder Anerkennens zu fragen. Bestimmte allgemeine Ansätze gelten für die Geschlechter-Maskerade in verschiedenen Kontexten: zum Beispiel die Frage, wer wen auf welche Art und Weise sieht; was sichtbar werden darf; wer ermächtigt ist, sich öffentlich zu zeigen, oder was aus dem Wahrnehmungsfeld der Anderen verdrängt wird.

Abschließend soll auch die literaturwissenschaftliche Forschung zum Thema dargelegt werden, die noch einmal verdeutlicht, wie sich Ansätze und Perspektiven assoziativ oder initiiert durch die jeweilige Ausformung der Geschlechter-Maskerade anschließen. Wie bereits anfangs erwähnt, handelt es sich bei den bisher beschriebenen Geschlechter-Maskeraden stets um Verkleidungsmaskeraden. Dieses Zusammenspiel erleichtert die Fragestellung erheblich, da das jeweilige Geschlechterverhalten mit einem eindeutigen Akt der äußeren Verstellung einhergeht. Im Grunde könnte diese Form der Maskerade auch ohne die Fragen des psychoanalytischen Konzepts betrachtet werden, da die Philosophie seit Jahrhunderten Schein und Sein, Wahrheit und Lüge, Fälschungen, Täuschungen, Verwandlungen und Metamorphosen thematisiert. Um den Unterschied zur vorliegenden Arbeit zu verdeutlichen, möchte ich hier eine Auswahl der verschiedenen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen kurz umreißen und so auch noch einmal die Vielfalt der mit der Geschlechter-Maskerade verbundenen Fragen betonen.

Gertrud Lehnert veröffentlichte 1994 eine umfassende Studie zu den verschiedensten literarischen Texten, die Formen der Verkleidung, der Verstellung oder Vortäuschung enthalten. Lehnert zieht Riviere, Lacan und Butler nur am Rande zu Rate, um die Frage aufzuwerfen, ob es eine Identität zwischen der maskierten und der „authentischen“ Frau gibt.⁶⁶ Ansonsten konzentriert sie sich auf die gesellschaftliche Bedeutung der Verkleidung, die soziale Stellung der Frau und die Konsequenz der Maskerade für die jeweilig geltenden Geschlechterbilder. Da Kleidung, so Lehnert, den Körper verhülle und damit das jeweilige Geschlecht „ent-hülle“, sei sie auch dazu geeignet, zur „Ver-Hüllung“ des Geschlechts eingesetzt zu werden:

⁶⁶ Vgl. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 204-229.

„Verhüllung und Enthüllung führen ins Zentrum der Problematik von Identität und Rolle, Repräsentation und Selbstrepräsentation, Nachahmung und Innovation, von Spiel und Ernst, Schein und Sein.“⁶⁷

Lehnert versteht den Begriff der „Verkleidung“ auf verschiedenen Bedeutungsebenen: er bezeichne nicht nur die absichtlich veränderte äußere Erscheinungsform, sondern auch eine Anpassung des Verhaltens und der Sprechweise. Im Extremfall könne sogar der Körper selbst – hier stößt Lehnert an die Fragen der Geschlechter-Maskerade – als Verkleidung des „wahren“ Wesens des Menschen verstanden werden. Auffällig sei, dass die Verkleidungen in literarischen Werken zumeist von Frauen angenommen würden. Häufig könnten sie sich so aus einer Zwangslage oder Bedrohung befreien, einen sonst verbotenen Beruf oder eine bestimmte Machtposition einnehmen oder schlicht eine erheblich größere Bewegungsfreiheit gewinnen.⁶⁸ Immer sei die männliche Verkleidung mit einem sozialen Gewinn verbunden, da das männliche Geschlecht im jeweiligen Kontext stets höher bewertet werde. Für Männer hingegen sei es meistens erniedrigend, wenn sie Frauenkleidung tragen oder Frauenrollen übernehmen müssten. Während Frauen etwas durch die Verkleidung hinzubekämen, erlebten Männer einen Verlust, da sie nicht nur in eine unpraktischere Kleidung wechselten, sondern auch einen sozialen Abstieg hinnehmen müssten.⁶⁹

Lehnert stellt außerdem fest, dass eine Frau, die sich den sozialen Aufstieg anmaße, an althergebrachten Strukturen rüttelte und so die patriarchalische Ordnung bedrohe. Die Verkleidung der Frau stelle eine Art „Angriff auf fest gefügte Hierarchien“ dar und sei deshalb „spannungsreicher“ als die eines Mannes.⁷⁰ So sei es nur verständlich, dass sich in der europäischen Literaturgeschichte eine eigene Tradition der als Mann verkleideten Frau herausgebildet habe. Aus heutiger Sicht sei deutlich, dass eine Frau, die sich Männlichkeit aneigne, potentiell die „Grundfesten der Geschlechterdiskurse“ angreife. Dies mache sie so brisant.⁷¹ Als „Phänomen der Abweichung“ sei die Frau in Männerkleidung als literarisches Motiv besonders geeignet, Fragen der „Naturhaftigkeit bzw. Konstruiertheit der Geschlechter“ zu stellen.⁷² Es gehe nunmehr darum, die

⁶⁷ Ebd., S. 9.

⁶⁸ Ebd., S. 54.

⁶⁹ Ebd., S. 9. Vgl. auch, wie bereits dargelegt, Benthien's Überlegungen zu einem Mann, der sich die weibliche Geschlechtsrolle aneignet. Benthien: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung, S. 55ff.

⁷⁰ Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 11.

⁷¹ Ebd., S. 12.

⁷² Ebd., S. 14.

Bedingtheit der Subjektposition zu reflektieren und traditionelle Repräsentationsformen zu zerstören, um letztendlich

„zu einer Pluralität von Repräsentationen zu gelangen, in denen eben nicht nur Raum für das eine und das andere ist, sondern für ein ganzes Spektrum von Möglichkeiten.“⁷³

Im Gegensatz zur Geschlechter-Maskerade, die nicht zwangsläufig mit einer Verkleidung verknüpft sein muss, betont Lehnert die besondere Bedeutung dieses Aspekts:

„Der Kleidercode wird zum frei verfügbaren Zeichensystem, mit dem das Individuum gerade deswegen so erfolgreich spielen kann, weil der Code Allgemeinverständlichkeit beansprucht. Indem er also von einem Individuum bewusst so eingesetzt werden kann, daß er die Reaktionen der Umwelt gezielt steuert, worauf das Individuum seinerseits reagiert, wird in ständiger Interaktion zwischen Individuum und Umgebung stets situativ neue Identität geschaffen.“⁷⁴

Entsprechend des vorherrschenden theoretischen Diskurses der 90er Jahre interessiert sich Lehnert sehr für die Frage nach der (geschlechtlichen) Identität. Die Weiblichkeit als Maskerade versteht sie so als Möglichkeit der bewussten Identitätsschaffung. Durch die Vielfalt an einnehmbaren Maskeraden könne, so Lehnert, die Grenze zwischen den Geschlechtern aufgebrochen werden:

„Die verkleidete Frau tritt hier in eine neue Dimension ein, die nicht mehr auf einer fiktionalen Ebene wörtlich zu nehmen ist, sondern als diskursives Konstrukt auf theoretischer Ebene auf den Kern von Identität schlechthin zielt.“⁷⁵

Die Frage der Identität stellt auch die Kulturwissenschaftlerin Elfi Bettinger ins Zentrum ihrer Untersuchung, allerdings weitaus stärker unter dem Aspekt der Möglichkeiten der sozialen Fälschung und Täuschung. In ihrem Aufsatz „Crime in Drag. Kleidertausch und Rechtsbruch im England der frühen Neuzeit am Beispiel von Mary Frith alias Moll Cutpurse“ betrachtet sie den Fall einer berühmt-berüchtigten Frau der Londoner Unterwelt, die ihr Leben lang beharrlich Männerkleidung trug und wiederholt wegen Diebstahl, Hehlerei und Unzucht verurteilt wurde. Die

⁷³ Ebd., S. 15f.

⁷⁴ Ebd., S. 347.

⁷⁵ Ebd., S. 340.

gesellschaftliche Umbruchsstimmung dieser Zeit mit ihren neu entstehenden Gesetzen, Kleiderordnungen, Pässen, Lizenzen und Patenten, die eigentlich Stabilität und Sicherheit verbürgen sollten, habe es, so Bettinger, gerade Frauen und den unteren sozialen Schichten erlaubt, erstmals „eine eigene Identität zu schmieden“ und „nun plötzlich auf der Weltbühne sichtbar“ zu werden.⁷⁶ Moll Cutpurse' wechselhafte Lebensgeschichte fand Eingang in verschiedene Theaterstücke des 17. Jahrhunderts, die so heute „einen Fundus an Wissen über Geschlechterdifferenz“ darstellen.⁷⁷ Eine Frau in Männerkleidern, die außerdem die gesellschaftliche Stellung eines Mannes einnehme, stelle die Gewissheit essentieller Männlichkeit in Frage und drücke die Verunsicherung der Zeit hinsichtlich der Geschlechternormen aus.⁷⁸ Moll Cutpurse fungiere daher, so Bettingers Fazit, als Vermittlung oder als Verknüpfung „zwischen Altem und Neuem, zwischen Fremdem und Eigenem, zwischen Mann und Frau.“⁷⁹

Katja Strobels Aufsatz „Die Courage der Courasche: Weiblichkeit als Maskerade und groteske Körperlichkeit in Grimmelshausens Pikara-Roman“ liegt eine ähnlich faszinierende Frauengestalt zu Grunde. Grimmelshausens Pikara, so Strobel, übernehme im Verlauf des Romans eine Vielzahl verschiedener Frauen- und Männerrollen, die sie nicht nur nacheinander, sondern auch nebeneinander lebe, was sie zu einer geschlechtlich äußerst zwiespältigen Figur werden lasse.⁸⁰ So diene sie beispielsweise einem Rittmeister, der sie nach ihrer Enttarnung heirate, zunächst in Jungenkleidung als Page, um später als seine Witwe weibliche Verhaltensmuster einzustudieren, die ihr ermöglichten, sich als Prostituierte zu verdingen.⁸¹ Strobel betont, dass das Besondere des pikaresken Genres darin bestehe, dass die Figur zwar Verkleidung, Verstellung und Maskerade verwende, um sich eine neue Identität anzueignen, dass man im Ergebnis aber nicht mehr von Verkleidung, Verstellung oder Maskerade sprechen könne. Die pikareske Figur spiele ihre Rolle nicht, sondern *werde* zu ihr.⁸² Dieser Unterschied sei wesentlich, um das Verhältnis von Spiel, Inszenierung oder Vortäuschung und – auch im Gegensatz dazu – erfahrener Lebenszeit zu bestimmen. Die pikareske Maskerade

⁷⁶ Bettinger: Crime in Drag, S. 62.

⁷⁷ Ebd., S. 64.

⁷⁸ Ebd., S. 68.

⁷⁹ Ebd., S. 75. Ähnliches ist in Rávic Strubels Roman „Kältere Schichten der Luft“ bei der Figur des Schmoll zu beobachten. Vgl. Kapitel V. 2.

⁸⁰ Strobel: Die Courage der Courasche, S. 90.

⁸¹ Ebd., S. 85.

⁸² Ebd., S. 82f.

kenne letztendlich keine Differenz zwischen Schein und Sein bzw. Maskerade und Identität.⁸³ Strobels Ausführungen decken sich sowohl mit Rivieres These der Identität von weiblicher Maskerade und weiblicher Authentizität wie auch mit den Worten des Kulturwissenschaftlers Hartmut Böhme, der das Verhältnis von Mensch und Maskerade wie folgt beschreibt:

„Mensch-Sein heißt, sich verkörpern zu müssen – biographisch spätestens von dem Zeitpunkt an, wo das der Sprache und des Rollenspiels mächtige, also zu sozialem Handeln befähigte Kind über die Mechanismen der Differenzierung von Wahrheit und Lüge, Sein und Schein, Sein und Sollen, Mann und Frau, Lebenkönnen und Sterbenmüssen verfügt. Vorher ist das Kind sein Körper, nun hat es ihn oder beginnt, ihn zu haben, d.h., es verkörpert sich – und wird fortan viele Masken tragen, aber niemals mehr keine.“⁸⁴

Dieser Aspekt der Maskerade des Lebens scheint, so Strobel, über die Epochen hinweg von Bedeutung gewesen zu sein. Indem die Pikara ihre Person gestalte und dafür in männliche wie auch in weibliche Rollen schlüpfe, erinnere ihr Verhalten sehr stark an das butlersche Muster der Performativität von Geschlecht.⁸⁵ Man spreche zwar erst seit den 80er und 90er Jahren gezielt über diesen Aspekt, die Bedingungen und Ausformungen der performativen Gestaltung seien aber bereits in den Texten der frühen Neuzeit angelegt gewesen.⁸⁶

Auch wenn der Fall von Männern in Frauenkleidung erheblich seltener vorkommt, soll hier zu diesem Aspekt ein Beispiel vorgebracht werden. Julika Funk untersucht Achim von Arnims Novelle „Die Verkleidungen des französischen Hofmeisters und seines deutschen Zöglings“, in der die Geschlechterrollen zunächst verwirrt werden, um sie am Ende umso vehementer zu bestätigen.⁸⁷ Die Novelle handelt von einem Jüngling, dessen Vater wünscht, ihn nach dem Ende seiner Rechtsstudien möglichst schnell zu verheiraten und so den Besitz der Familie zu sichern. Um den Jüngling in Liebe und Sexualität einzuführen, wenden der Vater und ein mit ihm befreundeter Hofmeister allerlei Verstellungen an. Zu diesen gehört auch die erzwungene Verkleidung des Jünglings als eine junge Ehefrau, was diesem die weibliche Natur offenbaren und sein

⁸³ Ebd., S. 84.

⁸⁴ Böhme: Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen, S. 102.

⁸⁵ Strobel: Die Courage der Courasche, S. 86f.

⁸⁶ Ebd., S. 89.

⁸⁷ Funk: Die Kunst der Travestie als romantische Entkleidung des Geschlechts, S. 249.

Begehren wecken soll.⁸⁸ Die Novelle thematisiert die Verkleidung des Jünglings als Frau sowie seine Erprobung des weiblichen Verhaltensrepertoires und der weiblichen Liebesart eingehend.⁸⁹ Darüber hinaus bemerkt Funk, dass sich die Maskerade der Männer in der Form der Novelle widerspiegelt:

„Der Text ist eine Novelle, die sich als Tagebuch travestiert, ein Tagebuch, das zur Novelle konvertiert, eine Komödie, die eine Tragödie verbirgt, ein Text, der das Leben schreibt, ein Lebensbericht, dessen Stoff erst mit dem Schreiben entsteht.“⁹⁰

Achim von Arnims Novelle stelle durch die Korrespondenz zwischen der textlichen Verwandlung und der Geschlechter-Maskerade der Figuren in verstärkter Weise die Frage nach der „Lesbarkeit“ des Geschlechts.⁹¹

Die hier exemplarisch vorgestellten Untersuchungen von Bettinger, Strobel und Funk verdeutlichen, dass die Diskussion und die Einbindung der Geschlechter-Maskerade Mitte der 90er Jahre vor allem auf die gesellschaftliche Ebene bezogen war. Die soziale Stellung der Frau sowie die Bedeutung der Geschlechternormen standen im Zentrum der Fragestellung. Dabei ging es um Aspekte wie soziale Auf- oder Abwertung, Hierarchien, Begrenzungen und Möglichkeiten der Identitätsschaffung. In den seitdem vergangenen zwanzig Jahren hat sich die Perspektive auf Geschlechtlichkeit durch die Beschäftigung mit Themen der Queer Theory, mit Transsexualität, Intersexualität oder neueren medizinischen Machbarkeiten erheblich verschoben.⁹² Das Maß, das gesellschaftlich als „Abweichung“ oder als Provokation wahrgenommen wird, ist gesunken bzw. die Möglichkeiten, Geschlechtlichkeit und Sexualität individuell auszudrücken und zu leben, sind gestiegen. Die heutige Frage nach der Geschlechter-Maskerade kann daher nur eine andere Ausrichtung ansteuern, als es die bisherigen literaturwissenschaftlichen Arbeiten zur Verkleidungsmaskerade unternommen haben. Eine Schnittstelle zu den anfangs aufgeworfenen Fragen zeigt sich jedoch deutlich: so wird auch in den früheren Untersuchungen danach gefragt, wie die Qualität des Daseins der Figuren ist und in welcher Art und Weise sie nach Erfüllung streben. Diese Aspekte

⁸⁸ Ebd., S. 251.

⁸⁹ Ebd., S. 235.

⁹⁰ Ebd., S. 233.

⁹¹ Ebd.

⁹² Vgl. beispielsweise: Hark: Queer Studies. Mathes: Reproduktion. Schmelzer (Hrsg.): Gender Turn. Gesellschaft jenseits der Geschlechternorm. Kleinau, Schulz, Völker (Hrsg.): Gender in Bewegung. Aktuelle Spannungsfelder der Gender und Queer Studies.

sollen in der vorliegenden Arbeit, die die Geschlechter-Maskerade subtiler, hintergründiger oder weniger offensichtlich verstehen möchte, stärker zur Sprache kommen, um so weitere oder tiefere Ebenen der Bedeutung von Geschlechtlichkeit und Sexualität herauszuarbeiten. Ziel ist es, die Perspektive auf das faszinierende, vielschichtige und bis heute meiner Ansicht nach wichtige Konzept der Geschlechter-Maskerade zu ergänzen und zu erweitern.

II. Joan Riviere: Weiblichkeit als Maskerade und die Frage der Authentizität

Die Psychoanalytikerin Joan Riviere veröffentlichte 1929 im *International Journal of Psychoanalysis* eine Fallstudie über eine intellektuelle Frau, die unter irrationalen Ängsten und irritierenden Träumen litt. Der Aufsatz, der ursprünglich kaum Resonanz gefunden hatte, wurde in den 1990er Jahren durch die *Gender Studies* wieder entdeckt und initiierte eine tief greifende und hitzig geführte Kontroverse über Geschlechterfragen.

Riviere geht davon aus, dass der Mensch von Natur aus bisexuell veranlagt ist, also keine spezifische sexuelle Präferenz aufweist. Sie begründet dies mit einem Verweis auf Erkenntnisse der Psychoanalyse, die gezeigt hätten, „daß die sexuelle Ausprägung eines Menschen das Endergebnis des Zusammenspiels von Konflikten ist und nicht unbedingt der Beweis einer verwurzelten oder grundlegenden Neigung. Der Unterschied zwischen homosexueller und heterosexueller Orientierung resultiert aus dem unterschiedlichen Ausmaß von Ängsten und deren Auswirkung auf die Entwicklung.“⁹³

Ausgangspunkt ihrer Untersuchung ist allerdings die Beobachtung, dass Menschen häufig „eindeutig Züge des anderen Geschlechts aufweisen, obwohl sie in ihrer Entwicklung überwiegend heterosexuell sind.“⁹⁴ Riviere betont hier die Heterosexualität der „Züge des anderen Geschlechts“ annehmenden Personen, um sicherzustellen, dass ihre folgende These der Weiblichkeit als Maskerade nicht als Versuch der Frau ausgelegt wird, eine mögliche verborgene Homosexualität auszuleben, was die Idee der Maskerade konterkarieren würde. Die These der Psychoanalytikerin ist nämlich,

„daß Frauen, die nach Männlichkeit streben, zuweilen eine Maske der Weiblichkeit aufsetzen, um die Angst und die Vergeltung, die sie von Männern befürchten, abzuwenden.“⁹⁵

Rivieres Interesse gilt dabei einem „besonderen Typ von intellektueller Frau“, bei dem es bislang „rätselhaft“ geblieben sei, wie er psychologisch eingeordnet werden könne.⁹⁶

⁹³ Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S. 34.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Ebd., S. 35.

⁹⁶ Ebd.

Dieser Frauentyp erfüllt Riviere zufolge alle „Kriterien einer vollendeten weiblichen Entwicklung“, die sie folgendermaßen beschreibt:

„sie sind ausgezeichnete Ehefrauen und Mütter und fähige Hausfrauen; sie pflegen ihr Gesellschaftsleben und nehmen am kulturellen Leben teil; es fehlt ihnen nicht an weiblichen Interessen, zum Beispiel in bezug auf ihre Erscheinung, und wenn es darauf ankommt, können sie noch die Zeit finden, die Rolle des treusorgenden und selbstlosen Mutterersatzes in einem großen Kreis von Verwandten und Freunden zu übernehmen.“⁹⁷

Gleichzeitig kämen diese Frauen ihren beruflichen Pflichten beispielsweise an der Universität, in wissenschaftlichen Berufen und im Geschäftsleben „mindestens ebensogut nach wie der Durchschnittsmann.“⁹⁸

Als Beispiel führt Riviere den Fall einer Frau an, die eben dieser Beschreibung vollkommen entspricht. Der Beruf dieser Frau bestehe hauptsächlich darin, zu schreiben und Vorträge zu halten, was sie professionell und erfolgreich absolviere. Trotz ihres Talents, mit ihrer Zuhörerschaft sachlich umzugehen und aufkommende Diskussionen zu bewältigen, würde sie nach einer Rede stets von der panikartigen Befürchtung gepeinigt, sie könne „etwas Unangebrachtes“⁹⁹ getan haben, und fühle sich geradezu besessen von dem Verlangen nach äußerer Bestätigung und Beruhigung. Dies ließe sie jedes Mal nach einem ihrer Vorträge „zwanghaft um Aufmerksamkeit oder ein Kompliment“¹⁰⁰ der anwesenden Männer heischen, indem sie unverhohlen flirtete und kokettierte. Sie unternähme sexuelle Annäherungsversuche gerade an die Männer, die sie selbst als ihr unterlegen empfinde und deren fachliches Urteil kein Gewicht besäße. Jede Anspielung, sie könne ihnen nicht ebenbürtig sein, löse große Wut in ihr aus und sie bemühe sich darum, sich von ihrem Urteil oder ihrer Kritik nicht berühren zu lassen. Die Widersprüchlichkeit ihres Verhaltens löse – sowohl bei ihren Zuhörern wie auch gerade in ihr selbst – starke Irritationen aus.

Während der Analyse konnten diese Männer von Riviere eindeutig als Vaterfiguren identifiziert werden und es stellte sich heraus, dass die Patientin unbewusst stark mit ihrem Vater, der zunächst mit dem Verfassen von Romanen und dann mit Politik beschäftigt gewesen war, rivalisierte. Riviere beschreibt die Patientin – in Anlehnung an eine Kategorisierung weiblicher Sexualität bei dem Psychoanalytiker Ernest Jones – als

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Ebd., S. 36.

¹⁰⁰ Ebd.

Frau, die sich wünscht, dass ihre Männlichkeit von Männern „anerkannt“ wird, und den Anspruch erhebt, Männern gleich bzw. selbst Mann zu sein, obwohl sie dieses Gefühl in der Öffentlichkeit nicht äußere und sich zu ihrem Frausein bekenne.¹⁰¹ Das zwanghafte Flirten und Kokettieren der Patientin sei der

„unbewußte Versuch, sich gegen die Angst zur Wehr zu setzen, die sich einstellte, weil sie nach der intellektuellen Leistung ihres Vortrags Vergeltungsmaßnahmen von Seiten der Vaterfigur befürchtete. Die öffentliche Zurschaustellung ihrer geistigen Fähigkeiten [...] bedeute, daß sie sich selbst als im Besitz des Penis ihres Vaters zurschaustellte, nachdem sie ihn kastriert hatte.“¹⁰²

Riviere legt das Bestreben der Frau, sich den Vaterfiguren sexuell hinzugeben, als Versuch aus, „den Rachesuchenden zu besänftigen.“¹⁰³ Dies begründet sie mit Kindheitsphantasien der Patientin. Diese hatte ihre Kindheit und Jugend in den amerikanischen Südstaaten verbracht und sich häufiger ausgemalt, dass sie, sollte sie einmal von einem dunkelhäutigen Mann angegriffen werden, diesen dazu bringen wollte, sie zu küssen und mit ihr zu schlafen, um ihn dann der Justiz übergeben zu können. In einem Traum, der dieser Phantasie ähnelt, ist sie alleine zu Hause, was sie in panische Angst versetzt. Während sie gerade damit beginnt, Wäsche zu waschen, wird sie von einem dunkelhäutigen Mann überfallen, der von ihr ablässt, als sie sich ihm als Liebesobjekt interessant macht.¹⁰⁴ Riviere deutet die Abwesenheit der Eltern als Moment des Mordes an ihnen mit dem Ziel, in ihre Position aufzurücken. Die Träumende versuche, sich von Blut und Schuld rein zu waschen. Dies signalisiere gleichzeitig dem Angreifer, dass sie nichts unrechtmäßig in ihren Besitz gebracht habe; sie spiele also die kastrierte Frau und brauche deshalb nicht im Sinne einer Zurückgabe von gestohlenem Gut angegriffen werden. Das Verhalten der Patientin ziele

¹⁰¹ Ebd., S. 37.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.; Benthien nennt das Maskerade-Konzept Rivieres bezüglich dieses Besänftigungsversuchs des „Rachesuchenden“ auch „eine Art defensiven Unterwerfungskomplex, ähnlich wie er bei Tieren zu finden ist, die sich dem Stärkeren in einer verletzlischen Körperhaltung ausliefern, um Sanktionen zu vermeiden.“ (Benthien: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung, S. 38)

¹⁰⁴ Apter schreibt in ihrer Maskerade-Kritik, dass gerade Rivieres Aussparung des amerikanischen soziokulturellen Kontextes von Rassismus, Furcht und Bigotterie, der so überdeutlich im Phantasieleben der Patientin wirke, irritierend sei. Die „erotische Negrophobie“ bleibe unerwähnt. Dass Rivieres Theorie einen so privilegierten Platz in den Gender Studies erhalten habe, erscheine ihr gerade in Bezug zu den damit zusammenhängenden unbeantworteten Fragen umso eigenartiger. Wenn man den Aufsatz aufmerksam lese, erkenne man, dass der „Prototyp der maskierten Frau [...] eine problematische Figur [sei] – ohne jeden Bezug zu Geschichte und Kultur und blind gegenüber der psychosexuellen Politik des Rassismus.“ (Apter: Demaskierung der Maskerade, S. 201f.)

schlussendlich darauf, ihre Sicherheit zu gewährleisten, indem sie sich als schuldlos und rein ausgäbe.¹⁰⁵ In einem weiteren Traum, der Rivières Aufmerksamkeit erweckt, wird ein hoher Turm von einem Hügel herabgestoßen und fällt auf die Bewohner eines darunter liegenden Dorfes. Diese aber ziehen Masken über ihre Gesichter und bleiben daher unversehrt. Ihre Masken dienen ihnen also dazu, sie vor drohendem Unheil und Schmerz oder Verletzung zu beschützen.¹⁰⁶

In diesem Sinne beschreibt Riviere Weiblichkeit als etwas, das vorgetäuscht und wie eine Maske getragen werden kann, „sowohl um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen, als auch um der Vergeltung zu entgehen, die sie nach der Entdeckung erwartete – ähnlich wie ein Dieb, der seine Taschen nach außen kehrt und durchsucht zu werden verlangt, um zu beweisen, daß er die gestohlenen Dinge nicht hat.“¹⁰⁷ Zu einer vermeintlichen Frage des Lesers, wie die Psychoanalytikerin denn nun Weiblichkeit definiere und wo sie die Grenze zwischen echter Weiblichkeit und der Maskerade ziehe, konstatiert Riviere folgendes: „Ich behaupte gar nicht, daß es diesen Unterschied gibt; ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe.“¹⁰⁸ Vielmehr verstehe sie die Vorstellung von Weiblichkeit als einer Maske, hinter der der Mann eine verborgene Gefahr befürchtet, als eine Möglichkeit, etwas Licht in das Rätsel des *ewig Weiblichen* zu werfen.¹⁰⁹

Weiterhin habe die Analyse dieser Patientin gezeigt, dass neben ihrer Konkurrenz zum Vater auch „die ödipale Rivalität mit der Mutter“¹¹⁰ stark ausgeprägt gewesen sei und nie zufrieden stellend gelöst werden konnte. Dabei könne auf eine Fehlbildung in der „oral-beißenden sadistischen Entwicklungsstufe“¹¹¹ verwiesen werden, die Riviere folgendermaßen beschreibt:

„[als] Folge von Enttäuschung oder Frustration während des Stillens oder Abstillens, gekoppelt mit Erfahrungen während der Urszene, [...] entwickle sich ein äußerst intensiver Sadismus gegenüber beiden Elternteilen.“¹¹²

¹⁰⁵ Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S. 38.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd., S. 39.

¹⁰⁹ Ebd., S. 46.

¹¹⁰ Ebd., S. 36.

¹¹¹ Ebd., S. 42.

¹¹² Ebd.

Das Verlangen, die Brustwarze der Mutter abzubeißen, verlagere sich ebenso auf das Verlangen, den Vater zu kastrieren, indem sein Penis abgebissen werde. In diesem Stadium seien beide Elternteile Rivalen, da sie begehrte Objekte besitzen, zu denen das Kind keinen freien Zugang hat. Folglich richte sich der Sadismus auch gegen beide Elternteile, so dass auch die Rache beider gefürchtet werden müsse. Da die Mutter von Mädchen mehr gehasst werde als der Vater, müsse das Mädchen die Rivalität zur Mutter aufgeben, um sich vor ihrer Bestrafung in Sicherheit zu bringen. Ihr gelinge dies, indem sie sich mit dem Vater identifiziere und seine Männlichkeit benutze, um sie in den Dienst der Mutter zu stellen. Auf diesem Wege könne der Vater der Mutter „zurückgegeben“ werden.“¹¹³

Die Entwicklungsstörung bestehe in dem von Riviere dargestellten Fall darin, dass sich die Frau vor ihrer

„unerträglichen Furcht, die aus ihrer sadistischen Wut gegenüber beiden Elternteilen resultierte, in Sicherheit gebracht hatte, indem sie sich in ihrer Phantasie eine Situation geschaffen hatte, in der sie allen überlegen war und niemand ihr etwas anhaben konnte.“¹¹⁴

Der „megalomane Zug ihres Bedürfnisses nach Überlegenheit“¹¹⁵ sei der schwache Punkt ihres Lebens, da sie bis zur völligen Erschöpfung bemüht gewesen sei, diese aufrecht zu halten. Die Anerkennung durch die Vaterfiguren diene daher der unbewussten Versicherung, dass der Vater ihr und nicht der Mutter den Penis gegeben habe, was bedeute, dass sie ihn auch besitzen dürfe und keine Bestrafung zu befürchten sei.¹¹⁶ Als dieser psychische Mechanismus in der Analyse aufgedeckt wurde, habe die Patientin eine Phase voller Angst, Wut und tiefer Depression durchlitten. Riviere schließt ihre Überlegungen zur Weiblichkeit als Maskerade mit einer allgemeinen Einschätzung der Entwicklung von Hetero- oder Homosexualität bei Frauen. Beide begehrten den Penis des Vaters und rebellierten gegen die Frustration oder Kastration. Einer der Unterschiede liege aber „in einer unterschiedlich starken Ausprägung des Sadismus, in der Stärke, mit ihm und der Angst, die er bei den beiden Frauentypen hervorruft, umzugehen.“¹¹⁷

¹¹³ Ebd., S. 43.

¹¹⁴ Ebd., S. 44.

¹¹⁵ Ebd., S. 45.

¹¹⁶ Ebd., S. 46.

¹¹⁷ Ebd., S. 47.

Wie deutlich geworden ist, führt Riviere den Begriff der Maskerade ein, um Angstzustände einer Patientin zu analysieren, die in einen unbewussten psychischen Konflikt zwischen ihren intellektuellen Fähigkeiten und Ansprüchen sowie den Erwartungen der Gesellschaft an die Einhaltung einer bestimmten Frauenrolle gerät. Die Weiblichkeit selbst wird zu einer Maskerade. Der tatsächlich vorhandene Besitz von Männlichkeit – was hier bedeutet: Intelligenz, Ehrgeiz, Stärke, Führungskraft usw. – soll verborgen werden. Die Maskerade ist eine Art Schutzschild, das die Aufdeckung ihrer Fähigkeiten verhindern und eine mögliche Bestrafung abwenden soll. Gleichzeitig dient sie aber auch der Selbstbestätigung, insofern die Erfüllung einer stereotypen Frauenrolle gesellschaftliche Anerkennung verspricht, die mit der Entspannung möglicher Konflikte einhergeht. Die Frau stülpt sich ihre Weiblichkeit quasi erst über, um sich im sozialen Kontext zurechtzufinden und störungsfrei bewegen zu können. Die Maskerade ist also ein (unzulängliches) Hilfskonstrukt, um sich in einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft zu verorten, ohne dass die Frau tatsächlich die Möglichkeit fände, einen eigenen, selbst bestimmten Platz einzunehmen. So betrachtet verleiht die Maskerade zwar Sicherheit, sie ist aber gleichzeitig auch ein innerer Zwangsmechanismus, der einen immensen Druck und Panikanfälle der Patientin hervorruft. Riviere – so wird im weiteren Verlauf der Theoriedarlegung auch im Vergleich zu Lacan deutlich werden – verwendet den Begriff der Maskerade dazu, das Feld der Geschlechterordnung in einem Bereich zu bestimmen, der sich um sozialen Einfluss, Macht und Anerkennung dreht. Neben dieser auf das gesellschaftliche Leben des Menschen gerichteten Perspektive bezieht sie aber auch die Entstehung bestimmter psychischer Mechanismen und im Unbewussten ablaufende Vorgänge ein. So beschreibt sie das Verhältnis des Kleinkindes zu Mutter und Vater in der „oral-beißenden sadistischen Entwicklungsstufe“ als eines, das durch Sadismus, wechselnde Rivalität gegenüber beiden Elternteilen und dem Wunsch, begehrte Objekte zu besitzen, geprägt ist.

So kurz Rivieres Aufsatz ist, offenbart er doch einen äußerst komplexen Mechanismus, den die Theoretikerin unter dem vielschichtigen Begriff der Maskerade zusammengefasst hat. Er besteht aus verschiedenen Facetten, die sich sowohl auf die individuelle psychische Disposition wie auch auf das soziale Miteinander beziehen. Auffällig ist vor allem, dass Riviere die Weiblichkeit *immer* eine Maskerade nennt. Obwohl dies die Vorstellung einer Vortäuschung impliziert, verweist sie darauf, dass es

keinen Unterschied zwischen „natürlich oder aufgesetzt“ gibt. Weiblichkeit existiert nicht anders: es gibt keine Aufdeckung eines „Dahinter“, das mit einigem analytischen Geschick aufgespürt werden könnte. Die Maskerade *ist*, so wie Riviere sie beschreibt, die einzige Authentizität der Frau. Claudia Benthien fasst dies zutreffend zusammen, wenn sie sagt, dass die Maskerade „eine Seinsform [ist], die ein (vermeintliches) anderes Sein verbirgt.“¹¹⁸

Anders als Freud, der das „Rätsel um die Weiblichkeit“ zu ergründen strebte, interessiert Riviere sich sehr stark für die soziale Funktion von Weiblichkeit. Es fällt auf, dass sie die Maskerade daher sowohl in ihrer Wirkung nach innen wie nach außen befragt. Nach außen – also in den Beziehungskonstellationen, die sich bei der genannten Patientin berufsmäßig ergeben – dient die Maskerade als ein Schutzschild, so dass sich die vorgegebenen Geschlechterrollen, die durch eine Sprecherposition der Frau verunsichert worden sind, wieder stabilisieren können. Die Maskerade ist dann eine Abwehr von Angst bzw. von Gewalt, die als „Vergeltung“ für die vorherige selbst bestimmte Handlung befürchtet werden muss. Dies offenbart die weibliche Maskerade als einen Zwangsmechanismus, der die Geschlechterhierarchie stützt und die Unterordnung der Frau strukturiert.

In diesem gesellschaftlichen Anspruch der Unterordnung der Frau liegt aber auch ein innerpsychischer Konflikt verborgen. Da die Patientin den Sprecher- bzw. den Subjektstatus bereits in Besitz genommen hat und so gewissermaßen die Anerkennung ihrer Leistungen schon einfordert, muss sie die Maskerade außerdem benutzen, um ihre Angst vor möglichen Konsequenzen ihres Verhaltens zu beruhigen. In diesem Sinne gaukelt sie „Reinheit und Unberührtheit“ – also ihre Nicht-Schuld im Sinne einer unterschwelligen Anklage – vor, um sich zu vergegenwärtigen, dass sie tatsächlich in Sicherheit und vor „drohendem Unheil“ geschützt ist. Benthien erinnert hier an Rivieres Vergleich mit einem Dieb, der seine Taschen nach außen kehrt und geradezu verlangt, durchsucht zu werden, um so zu beweisen, dass er die angeblich gestohlenen Dinge nicht hat.¹¹⁹ Benthien schreibt, dass eine männlich agierende Frau eine nicht

¹¹⁸ Benthien: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung, S. 39.

¹¹⁹ Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S. 38.

überführbare Delinquentin sei. Eine Schuld könne zwar attribuiert werden, sie bleibe aber durch das geschickte Versteckspiel unnachweislich.¹²⁰

Riviere formuliert in ihrer These der Identität von weiblicher Maskerade und weiblicher Authentizität auch, dass man „zuweilen“ beobachten könne, wie Frauen eine Maske der Weiblichkeit aufsetzen.¹²¹ Dieses „zuweilen“ offenbart die Annahme der Psychoanalytikerin, dass Frauen, die einerseits gar nicht anders als in der Maskerade existieren können, diese trotzdem gezielt einzusetzen vermögen. Indem sie sie beispielsweise verstärken oder instrumentalisieren, können sie sich den Effekt, den die Maskerade nach außen hat – die zwischenmenschliche Konfliktberuhigung und Harmonisierung – nutzbar machen. In diesem Sinne kann die Maskerade der Weiblichkeit nicht ausschließlich als Zwangslage und Unterordnung verstanden werden, sondern auch als durchaus wirksames Instrument der Macht.

Wenn Riviere weiterhin sagt, dass Weiblichkeit etwas ist, was vorgetäuscht und wie eine Maske getragen werden kann, um den Besitz von Männlichkeit zu verbergen, zeigt sich in ihrer Theorie ein zu kritisierender Widerspruch: einerseits existiert die Frau also laut Riviere nicht ablösbar von der Maskerade, andererseits kann sie die Maske „zuweilen“ aufsetzen und damit ihre Männlichkeit verstecken. Unweigerlich muss hier die irritierende Frage entstehen, was genau dann die Frau eigentlich ist: deutet Riviere hier an, dass die Frau, die einerseits nur als Maskerade existiert, andererseits im eigentlichen Sinne Mann ist? Immerhin betont Riviere ihren „Besitz von Männlichkeit“. Denkt man diesen seltsam paradoxen Aspekt ihrer Theorie konsequent zu Ende, erscheint es gar so, als seien alle Menschen im Grunde Männer, von denen einige aber in einer Maskerade leben müssen, um das soziale Gefüge durch diese symbolische Gegenposition stabil zu halten. In diesem Sinne wäre Rivieres Ansatz ein Hinweis darauf, dass die Geschlechterbeziehung ein zwanghaftes Spiel ist, in dem die Frau eine angeblich mit ihrer Weiblichkeit selbst identische Rolle einnimmt, die das zwischenmenschliche Miteinander erst ermöglicht und hervorbringt. An dieser Stelle – dem zwanghaften Spiel der Geschlechterbeziehung – schließt sich der gedankliche

¹²⁰ Benthien: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung, S. 39.

¹²¹ Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S. 35.

Kreis, insofern man hier mit Riviere wieder darauf verweisen müsste, dass die Frau – so betrachtet – nicht anders als in der Maskerade existiert.

Diesem widersprüchlichen Status der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft und der Vielzahl der daraus resultierenden Fragen soll im weiteren Verlauf der Arbeit nachgegangen werden. Zunächst gilt es, die pointierten Überlegungen des berühmten französischen Psychoanalytikers Jacques Lacan zu verfolgen, um so die unterschiedlichen psychoanalytischen Zugänge zum Begriff der Geschlechter-Maskerade deutlich zu machen. Lacan verwendet den Begriff – ohne zu erwähnen, dass er ihn von Riviere entlehnt hat – als einen Verknüpfungspunkt seiner umfassenden Theorie über das Begehren, den Phallus und die Beziehung zwischen den Geschlechtern. Im Gegensatz zu Riviere konzentriert Lacan sich dabei auf das Unbewusste, das – anders als bei Freud – nicht bloß aus verdrängtem psychischem Material besteht, sondern wie eine Sprache strukturiert ist, die den „Diskurs des Anderen“ enthält. Im Anschluss an die Theorie Lacans möchte ich den Ansatz der amerikanischen Geschlechterforscherin Judith Butler vorstellen, da sie die kritischen Aspekte der Geschlechter-Maskerade aufdeckt und verschiedene interessante Angebote des Verständnisses, des Weiterdenkens und der theoretischen Erneuerung macht. Die so gewonnenen Erkenntnisse sollen dann bei der Betrachtung der weiblichen Protagonistinnen der Romane von Rávic Strubel, Hacker und Krauß eingebracht werden. Rivieres These wird zu verschiedenen Fragen über den Zwang, die Funktionalisierung und die mögliche Verweigerung der Weiblichkeit als Maskerade einladen. Aneignungen und Brüche werden dabei ebenfalls von Interesse sein wie der Versuch, innerhalb der Maskerade zu einer Selbstgestaltung oder einer Ahnung von Freiheit zu finden.

III. Jacques Lacan: Die Geschlechter-Maskerade im Geflecht von Unbewusstem, Sprache und Begehren

1. Lacans Vortrag über „Die Bedeutung des Phallus“ (1958)

Der französische Psychoanalytiker Jaques Lacan stellt in seinem berühmten Vortrag über „Die Bedeutung des Phallus“ von 1958 die Behauptung auf,

„daß die Frau, um Phallus zu sein, Signifikant des Begehrens des Andern, einen wesentlichen Teil der Weiblichkeit, namentlich all ihre Attribute, in die Maskerade zurückbannt. Ausgerechnet um dessentwillen, was sie nicht ist, meint sie, begehrt und zugleich geliebt zu werden.“¹²²

Da Lacan sich nicht ausführlicher zum Begriff der Maskerade äußert und auch nicht auf Rivières Überlegungen verweist, gilt es, die Maskerade als Verknüpfungspunkt im Netz seiner Theorie über das Unbewusste und das Begehren des Menschen selbst aufzuspüren und zu verstehen. Wie das Zitat deutlich macht, steht die Maskerade der Frau in Verbindung zum Phallus als wirkungsmächtigsten Signifikanten überhaupt.

Ich möchte daher als Ausgangspunkt meiner Ausführungen Lacans oben erwähnten Vortrag über „Die Bedeutung des Phallus“ heranziehen, da dieser seinen bis dahin entwickelten theoretischen Ansatz nahezu vollständig aufruft und auf dieser Basis einige seiner Ausführungen zum Ödipuskomplex, zur Nutzung linguistischer Theorie, zum Phallus-Begriff und zum Spiegelstadium darlegen.

Im Anschluss daran werde ich sein Seminar „Encore“ von 1972/73 verwenden, um sein Verständnis der Frau näher zu bestimmen. Darüber hinaus sollen seine Auffassungen zum Geschlechterverhältnis, zum (sexuellen) Genuss und zur Frage der Liebe dazu dienen, seine Verwendung des Begriffs der Maskerade anzureichern und so meine späteren Literaturanalysen vertiefen.

¹²² Lacan: Die Bedeutung des Phallus, S. 130.

Lacans Ausgangspunkt in seinem Vortrag über „Die Bedeutung des Phallus“ ist der unbewusste Kastrationskomplex¹²³ als Knotenpunkt in der psychischen Entwicklung des Menschen. Jeder durchläuft diesen Prozess, bei dem sich das Unbewusste ausformt, um letztlich ein funktionierendes Ich herauszubilden und sich das eigene Geschlecht anzueignen. Dies sei die Voraussetzung für eine angemessene Wahrnehmung der Bedürfnisse des Partners in der sexuellen Beziehung sowie eines in dieser gezeugten Kindes. Lacan möchte ergründen, warum der Mensch seine geschlechtlichen Attribute „nur über eine Bedrohung, ja sogar nur unter dem Aspekt einer Beraubung sich zu eigen machen“¹²⁴ kann. Dabei beruft er sich auf Freud, der in einem seiner letzten Aufsätze darauf hingewiesen habe, dass die Folgen des Ödipuskomplexes – das heißt, der Kastrationsangst im männlichen Unbewussten und des Penisneids im weiblichen – nicht zeitlich eingeschränkt sondern fortdauernd zu verstehen sind.¹²⁵ Dadurch erschließe sich auch die Notwendigkeit, den Mythos des Ödipus heranzuziehen, anstatt die Diskussion auf biologische Gegebenheiten zu reduzieren. Lacan beruft sich auf die Beziehung des Subjekts zum Phallus, die eben nicht an den anatomischen Geschlechtsunterschied gekoppelt ist und die dennoch bezogen auf die Frau eine besonders komplexe Deutung erfordert. Dabei stehen die vier folgenden Fragen im Zentrum seiner Überlegungen:

1. Warum betrachtet sich das kleine Mädchen als des Phallus beraubt? Welche Auswirkungen hat dies in Bezug zu demjenigen, der die Kastration vollzogen hat, d.h. wie verläuft die Übertragung (im psychoanalytischen Sinn) zunächst zur Mutter und später zum Vater?
2. Warum glaubt das Kind, dass die Mutter den Phallus besitzt?
3. Was bedeutet es für die psychische Entwicklung, die Mutter als kastriert zu entdecken?
4. Welchen Sinn hat die phallische Phase insgesamt für die Entwicklung des Menschen?

In einem ebenfalls 1958 verfassten Vortrag über weibliche Sexualität¹²⁶ betont Lacan, dass die ohnehin komplizierte Frage nach der phallischen Phase bei der Frau doppelt

¹²³ Seit Mitte der 50er Jahre spielt der Kastrationskomplex eine herausragende Rolle in Lacans Lehre. Im Seminar von 1956-57 definiert er die Kastration als eine von drei Formen des „Objektmangels“, nämlich als symbolischen Mangel eines imaginären Objekts. Der Kastrationskomplex ist Dreh- und Angelpunkt des Ödipuskomplexes, der entscheidend für die Aneignung des Geschlechts ist.

¹²⁴ Ebd., S. 121.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Lacan: Leitsätze für einen Kongress über weibliche Sexualität.

problematisch geworden sei, insofern sie nach einigen hitzigen Diskussionen zwischen 1927 und 1935 „dem guten Willen von jedermann zur Deutung überlassen worden ist“¹²⁷. Besonders Psychoanalytikerinnen hätten die Gelegenheit versäumt, die psychische Entwicklung ihres Geschlechts zu erhellen.¹²⁸ Daher wäre es nun an der Zeit, diese theoretische Vernachlässigung zu durchbrechen und eine „begriffliche Aufwertung der Sexualität der Frau“¹²⁹ zu vollziehen. Die Ideen, die Lacan dort selbst einbringt, beziehen sich auf das vaginale Lustempfinden, sowie den Masochismus und die Frigidität der Frau, und sind insofern zu speziell, um in diesem Kontext von Interesse zu sein. In „Die Bedeutung des Phallus“ verweist Lacan auf Probleme mit den Konzepten anderer Psychoanalytiker, die die phallische Phase als Wirkung einer Verdrängung betrachten wollen. Dies hätte zur Folge, dass der Phallus als Symptom verstanden werden müsste, was die Schwierigkeit mit sich brächte, nicht erklären zu können, um welches Symptom es sich konkret handelt: Phobie, Perversion oder eventuell sogar beides.¹³⁰ Weiterhin erinnert er an die Arbeiten der amerikanischen Psychoanalytiker Helene Deutsch, Karen Horney und Ernest Jones. Letztgenannter ist für den Begriff der Aphanisis bekannt, der die Beziehung der Kastration zum Begehren thematisiert¹³¹. Lacan überfliegt diese Herangehensweise kritisch, um sich dann mit Hilfe linguistischer Theorie selbst zu positionieren. Anders als Freud, der das Unbewusste als durch Triebe bestimmt definiert, setzt es Lacan sprachanalog, so dass die Erkenntnisse der Linguistik von Nöten sind, um einen Einblick in die Struktur des Unbewussten zu erlangen.

1.1 Der Ödipuskomplex als Grundstruktur der Geschlechterdisposition

Zunächst möchte ich einen Exkurs in die Theorie des Ödipuskomplexes machen, da dieser als Grundstein für die geschlechtliche Disposition, die den psychischen

¹²⁷ Ebd., S. 225.

¹²⁸ Ebd., S. 226.

¹²⁹ Ebd., S. 223.

¹³⁰ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 122.

¹³¹ Ernest Jones bezeichnet mit Aphanisis „das (Ver-)Schwinden des sexuellen Begehrens“. Das Subjekt pendelt in seinem Begehren eines Objekts stets zwischen dem Hoffen auf Erfüllung und der Erfahrung des Mangels hin und her. Je mehr es sich auf der Seite des begehrten Objekts befindet und zu verankern versucht, desto mehr verliert es sich selbst. Das mögliche Verschwimmen der Spaltung von Subjekt und Objekt des Begehrens löst Angst aus. Laut Jones bedingt die Aphanisis beim Jungen den Kastrationskomplex, beim Mädchen den Penisneid.

Mechanismus der Maskerade initiiert, aufgefasst werden kann. Die Entschiedenheit, mit der Lacan darauf besteht, den Ödipuskomplex ins Zentrum zu stellen und damit auf dem Primat des Phallus zu insistieren, ist auffällig. Offensichtlich genießt er es, seine Anhängerschaft zu provozieren und so die theoretische Kontroverse anzufeuern.¹³² Lacan, der eine Rückkehr zur Lektüre von Sigmund Freuds Werken propagierte, geht auch bezogen auf den Ödipuskomplex von dessen Entdeckungen aus. Freud stieß bei der Analyse seiner Patienten regelmäßig auf verdrängte sexuelle Regungen aus der Kindheit, die häufig perverser Art waren. Diese von Freud so genannten Urphantasien offenbarten unabhängig von individuellen Erfahrungen und Prägungen der Patienten ein Muster unbewusster sexueller Wünsche. Sie kreisten typischerweise um die Themen Geburt, elterlicher Koitus (Urszene), Verführung und Kastration. Dies ließ ihn auf die Existenz eines intensiven kindlichen Sexuallebens, das er als „polymorph-pervers“ bezeichnete, schließen. Bis dahin galt dies als ausgeschlossen, da Sexualität alleine auf die Befriedigung physiologischer Bedürfnisse oder lustbezogene genitale Aktivitäten beschränkt wahrgenommen wurde und man insofern annahm, dass sie erst mit der Pubertät einsetze. Freud machte weiterhin deutlich, dass die Pervertierung, die im Feld des menschlichen Sexualtriebes auftaucht, Teil des normalen Entwicklungsprozesses des Kindes ist und in die geschlechtliche Positionierung und das Sexualleben des Erwachsenen mündet. Freud beobachtete, dass das Kind in der Beziehung zu seinen Eltern in einer Phase zwischen dem dritten und fünften Lebensjahr das andersgeschlechtliche Elternteil begehrt und zum Rivalen des gleichgeschlechtlichen Elternteils wird. Dieser gleichgeschlechtliche Elternteil beschneidet die libidinösen Wünsche des Kindes, indem es ein untersagendes Verbot ausspricht bzw. verkörpert. Unter dem Druck der familiären Realität verzichtet das Kind schließlich auf sein sexuelles Begehren und identifiziert sich stattdessen mit dem gleichgeschlechtlichen Elternteil. Neben der Aneignung des geschlechtlichen Selbstverständnisses als Mann oder Frau geht aus dieser Entwicklungsphase auch das von Freud so genannte Über-Ich – die nach innen verlagerten elterlichen Moralvorstellungen und Verbote – hervor.

¹³² Lacan: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten, S. 197: „Darum ziehen wir es vor, die, die uns folgen, an Orte zu führen, wo die Logik durcheinander gerät durch die Disjunktion, die vom Imaginären zum Symbolischen hin aufbricht, und zwar nicht, weil wir unsern Spaß hätten an den hier entstehenden Paradoxien oder an der sogenannten Krisis des Denkens, sondern vielmehr, weil wir ihren falschen Schein zurückführen wollen auf die Kluft, für die sie eintreten, und die für uns immer erbaulich war, vor allem aber, um zu versuchen, in methodischer Absicht hier eine Art Kalkül aufzustellen, durch dessen Unangemessenheit gerade das Geheimnis aufgelöst werden könnte.“

In Anlehnung an den griechischen Mythos des Königs Ödipus nannte Freud diese Phase in der kindlichen Entwicklung „Ödipuskomplex“. Der Mythos, der von Sophokles im Drama „König Ödipus“ (429-425 v. Chr.) verarbeitet wurde, erzählt die Geschichte des Königssohnes Ödipus, der unwissentlich seinen Vater erschlägt, seine Mutter heiratet und mit ihr vier Kinder zeugt. Als ihm der blinde Seher Tiresias die Wahrheit seiner Herkunft offenbart, blendet er sein eigenes Augenlicht und wird so vom Sehenden, der um sein Schicksal nicht weiß, zum Blinden, der sein Vergehen erkennt. Die Schuld des Ödipus besteht in der Übertretung des Inzesttabus, das ein absolutes Verbot der geschlechtlichen Beziehung zwischen (in diesem Fall) Eltern und Kindern darstellt.

In seiner Schrift „Totem und Tabu“ von 1913 erklärt Freud das Inzesttabu, indem er ein hypothetisches Geschehen in der Urzeit der Menschheitsgeschichte zugrunde legt. Es habe damals eine Urhorde gegeben, die von einem despotischen, eifersüchtigen Urvater regiert wurde. Dieser Urvater sei im Besitz aller Frauen gewesen und habe seinen Söhnen den Verkehr mit diesen verboten. Dies habe bei den Söhnen widerstreitende Gefühle ausgelöst: einerseits hassten sie ihren Vater, weil er ihnen die Erfüllung ihrer sexuellen Ansprüche verweigerte, andererseits achteten und bewunderten sie seine Allmacht. Eines Tages hätten die Söhne sich zusammengeschlossen, den Vater erschlagen und in einem kannibalischen Akt verzehrt. Anstatt aber den zuvor verbotenen Inzest zu realisieren, hätten sie sich die nun freigewordenen Frauen versagt. Dies begründet Freud mit dem Schuldbewusstsein der Söhne, das aus der nachträglichen Identifizierung mit dem väterlichen Gebot entstand, sowie der daraus resultierenden Entscheidung, auf Rivalität und Aggressivität untereinander zu verzichten. In diesem Sinne kann Freud in der Ermordung des Urvaters die Grundlage der sittlichen und religiösen Selbstbestimmung des Menschen, insofern er Mitglied eines sozialen Gefüges ist, erkennen. Das im Ödipuskomplex zur Wirkung kommende Inzestverbot ist laut Freud nicht daran gekoppelt, vom realen Vater ausgesprochen zu werden, sondern entfaltet sich durch die Wirklichkeit des sozialen Zusammenlebens. Der Inzestwunsch gerät also zwangsläufig in Konflikt mit dem Verbot seiner Realisierung. Weiterhin vertritt Freud die These, dass der Ödipuskomplex eine universelle Gültigkeit beanspruchen könne, insofern die infantile Sexualität eines jeden Menschen in ihm münde. Nur wenn der Ödipuskomplex vollständig durchlaufen werde und schließlich zu Grunde gehe, könne sich das geschlechtliche Sein unbeeinträchtigt entwickeln. Jede psychopathologische Struktur sei also auf eine Störung im

Ödipuskomplex zurückzuführen und man könne ihn daher auch als „Kernkomplex der Neurosen“ bezeichnen.

Der entscheidende Moment im Ödipuskomplex ist für das Kleinkind die Entdeckung des anatomischen Geschlechtsunterschieds. Der Anblick des anderen Geschlechts löst Freud zufolge beim Jungen eine Kastrationsangst und beim Mädchen den Penisneid aus. Voraussetzung dieser These ist die Setzung des Phallus als Inbegriff der Vollständigkeit und Unversehrtheit bzw. die Bevorzugung des männlichen Körpers. Obwohl bereits Freud weniger das reale Geschlechtsorgan meint als das (symbolische) Objekt, das geraubt werden könnte oder verloren gegangen ist, löste seine Theorie vor allem in diesem Punkt heftige Kritik und Abwehr aus. Trotz allem hält Lacan interessanterweise gerade am Primat des Phallus hartnäckig fest und stellt ihn wiederholt ins Zentrum seiner Arbeiten, wie später noch eingehender thematisiert werden soll.

Sobald der kleine Junge entdeckt, dass die Frau keinen Penis besitzt, nimmt er an, ihr sei dieser entwendet worden. Die Möglichkeit, ebenfalls vom Verlust seines Organs bedroht zu sein, löst bei ihm eine Kastrationsangst aus. Diese wird unbewusst an den verbotenen Wunsch nach dem Inzest mit der Mutter gekoppelt, insofern die Kastration als eine mögliche Bestrafung des Vaters für das Begehren des Sohnes gesehen werden kann. Entgegen seines vormaligen Besitzanspruchs, dem Vater die Mutter zu entwenden, beginnt der Junge unter dem Druck der Kastrationsangst, den Hass gegenüber dem Vater zu verdrängen. Stattdessen beginnt er, um selbst in die Machtposition des Vaters hineinzuwachsen, sich mit diesem zu identifizieren. Mit dem Erreichen der Geschlechtsreife wird er seine sexuellen Ansprüche an andere Frauen richten können, was seine vollständige Loslösung von den Eltern einleitet und ihn zu einem gleichwertigen Mitglied der Gesellschaft werden lässt.

Laut Freud führt die Entdeckung, dass es Menschen gibt, die einen Penis besitzen, beim Mädchen zu einem Penisneid und folglich zur Ablehnung der Mutter, die als kastrierter bzw. entwerteter Mann erscheinen mag. Das Mädchen gibt der Mutter unbewusst die Schuld dafür, dass sie nicht „vollständig“ ist, und richtet ihr Begehren nun auf den Penis des Vaters. Da dieser unbewusst mit dem Besitz eines Kindes gleichgesetzt wird, entwickelt sich beim Mädchen der Wunsch, ein Kind vom Vater zu empfangen. Ein Konflikt mit dem Inzestverbot entsteht, das nur gelöst werden kann, indem es sich mit der Position der Mutter identifiziert und seine Geschlechtsrolle als Frau anerkennt. Freud betont, dass die Gefühle der späteren Mutter gezeichnet sein werden durch den verdrängten Wunsch nach dem Penis des Vaters, der seine Erfüllung nun in der Liebe

zu ihrem Kind findet. Entsprechend dem Gesetz der Verschiebung geht kein Begehren jemals tatsächlich zu Grunde, sondern verlagert sich auf ein anderes, möglichst erreichbares Objekt. Eine weitere Möglichkeit, die Freud aufzeigt, damit das Mädchen dem Konflikt mit dem Inzestverbot entkommt, bietet die Identifizierung mit dem Phallus selbst. Bei der erwachsenen Frau äußert sich dies darin, dass sie sich als Objekt des Begehrens des Mannes attraktiv macht, um auf diesem Wege an das zu gelangen, was ihr selbst fehlt.¹³³

Im Ödipuskomplex ist sowohl für den Jungen wie das Mädchen die zwangsläufige Loslösung von der Mutter entscheidend, da entweder das auf sie gerichtete Begehren oder der Verlust ihrer angenommenen Vollständigkeit sublimiert werden muss. Beide Geschlechter müssen eine Art Trauerarbeit leisten, die damit einhergeht, ihr Begehren auf andere Objekte – entweder Frauen außerhalb der Familie oder ein mögliches späteres Kind – zu überführen.¹³⁴

Lacan schließt sich Freud darin an, die universelle Gültigkeit des Ödipuskomplexes zu betonen. Unabhängig von geschichtlichen und kulturellen Zusammenhängen zeige dieser die psychische Struktur auf, die jedes Zusammenleben in Gemeinschaft begründe. Gleichzeitig geht Lacan aber auch weit über Freuds Ausführungen hinaus, da sein Interesse auf den symbolischen Auswirkungen der Struktur des Ödipuskomplexes im Subjekt selbst liegt. Ab den 50er Jahren nimmt er eine Präzisierung und umfassende Weiterentwicklung vor, so dass die Rolle der Eltern, bzw. die Bedeutung von Begehren und Sprache, deutlich hervortritt. Anhand Lacans Einteilung des Ödipuskomplexes in drei Phasen, die sich auseinander ergeben und fließend ineinander übergehen, wird dies besser nachvollziehbar:

Die erste Phase ist durch die Einheit von Mutter und Kind charakterisiert. Lacan vertritt die Auffassung, dass der entscheidende Moment im Ödipuskomplex nicht die Entdeckung des anatomischen Geschlechtsunterschieds ist, sondern die Folgen der Tatsache, dass das Kind – unabhängig vom eigenen Geschlecht – immer die Mutter begehrt. Dieses Begehren entsteht aus dem Anspruch des Kindes, dass seine

¹³³ Der Psychoanalytiker Peter Widmer weist in diesem Kontext darauf hin, dass sich die „Phallifizierung“ der Frau in einem Kosewort wie beispielsweise „Baby“ ausdrückt. Siehe Widmer: Subversion des Begehrens, S. 94.

¹³⁴ Vgl. Ebd., S. 110.

Bedürfnisse nach Nahrung und Pflege befriedigt werden. Unwillkürlich erfasst es, dass nicht es selbst sondern nur die Mutter Inhaberin dieses „Privilegs“ ist. Sie allein besitzt die Macht, seine Bedürfnisse zu befriedigen oder sich seinem Anspruch zu entziehen.¹³⁵ Lacan erfasst die Absolutheit, die der Position der Mutter in diesem Augenblick inhärent ist, indem er folgende Setzung vornimmt:

„Dies Privileg des Andern umreißt so die radikale Gestalt der Gabe dessen, was es nicht hat, das heißt dessen, was man seine Liebe nennt.“¹³⁶

Der Begriff des (großgeschriebenen) Anderen symbolisiert bei Lacan immer die Erfahrung einer radikalen Alterität. Es handelt sich dabei um eine Andersheit, die nicht durch die Identifikation aufgehoben oder überwunden werden kann. Auf diese Weise verdeutlicht die Beziehung zwischen Säugling und Mutter das Wesen des Begehrens selbst; es ist

„weder Appetit auf Befriedigung, noch Anspruch auf Liebe, sondern vielmehr die Differenz, die entsteht aus der Subtraktion des ersten vom zweiten, ja das Phänomen ihrer Spaltung selbst.“¹³⁷

Die Beschreibung der ersten Phase des Ödipuskomplexes offenbart, dass die vermeintliche Einheit zwischen Mutter und Kind bereits durch die Geburt als einer unwiderruflichen Spaltung aufgebrochen wurde. Das aus dieser Spaltung resultierende Begehren strukturiert die Psyche des Menschen fortdauernd und ist insofern auch der Antrieb für jede spätere (sexuelle) Beziehung.

Diese erste Phase weist allerdings nicht nur darauf hin, dass das Kind – das unfähig ist, seine Bedürfnisse selbst zu befriedigen – einem Mangel ausgeliefert ist, sondern gleichfalls die als allmächtig empfundene Mutter. Da sie selbst in ihrem Unbewussten durch den Ödipuskomplex geprägt ist, unterliegt auch sie dem unstillbaren Begehren nach einer Überwindung der Spaltung vom Anderen. Das Kind, das die Unvollständigkeit der Mutter wahrnimmt, versucht nun, sich zum Objekt ihres Begehrens zu machen und so ihren Mangel auszugleichen. Sobald es realisiert, dass ihr Begehren ebenso wie sein eigenes ein unerfüllbares ist, wird es von einem Gefühl der Unzulänglichkeit und Angst erfasst.

¹³⁵ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 127. „Sie [die Mutter, I.D.] konstituiert er bereits als Inhaber des „Privilegs“, die Bedürfnisse zu befriedigen, das heißt der Macht, ihnen das vorzuenthalten, wodurch allein sie befriedigt wären.“

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

Mit dem Begriff „Mangel“ meint Lacan immer einen Mangel an Sein (*manque à être*), der durch kein Objekt vervollständigt werden kann. Er ist konstitutiv für jedes Subjekt, und zeigt an, dass es kein Entkommen vor dem Begehren gibt.

Die Angst des Kindes vor der eigenen Unzulänglichkeit wird in der zweiten Phase des Ödipuskomplexes durch das Hinzukommen des Vaters abgelöst, das Lacan auch als Erscheinen des Gesetzes „im Namen des Vaters“ (*nom-du-père*) bezeichnet hat. Er betont, dass die entstehende Struktur aus Vater, Mutter und Kind im Feld des Begehrens einzigartig ist. Anders als in den üblichen dualen Beziehungen wird die Einheit von Mutter und Säugling durch das „Eingreifen“ des Vaters aufgesprengt, so dass diesem eine Schlüsselfunktion für die Subjektwerdung des Menschen zukommt. Der Vater belegt das Begehren der Mutter mit dem „Nein“ des Inzesttabus. Dieses „Nein-des-Vaters“ (*non-du-père*) nennt Lacan auch eine Kastration der Mutter, obwohl es sich – wie Dylan Evans hervorhebt – eigentlich um eine Privation – das heißt, den realen Mangel eines symbolischen Objekts – handelt¹³⁸. Lacan unterstreicht mit dem Gleichklang von *nom* und *non-du-père* die unumgängliche Macht des Gesetzes, die sich im (symbolischen) Vater verkörpert. Die Bedeutung des gesamten Vorgangs besteht indessen in der Anerkennung, die die Mutter dem Gesetz entgegenbringt und in der Tatsache, dass sie, die zuvor privilegiert und allmächtig erschien, sich ihm unterordnet. Als Folge davon wird die Angst des Kindes, das Begehren der Mutter nicht erfüllen zu können, abgelöst durch ein Gefühl der Rivalität mit dem Vater um die Liebe und Aufmerksamkeit der Mutter.

Dementsprechend ist die dritte Phase des Ödipuskomplexes durch die Auseinandersetzung mit der Position des Vaters gekennzeichnet. Das Kind muss dabei schnell erkennen, dass es eine offene Rivalität mit dem Vater niemals zu seinen Gunsten entscheiden kann. Es wird immer er sein, der die Macht besitzt, die ihm genehme Beziehungsstruktur durchzusetzen. Einen Ausgang aus dieser Situation kann das Kind nur finden, wenn es seine Aggressivität aufgibt und sich der Macht des Vaters beugt. Diese Überwindung gelingt ihm, indem es anerkennt, dass auch der (reale) Vater selbst

¹³⁸ Ebd., S. 209.

dem Gesetz unterworfen ist.¹³⁹ Dem Kind wird es so ermöglicht, sich mit dem Vater zu identifizieren und selbst zum Träger des Gesetzes zu werden. Lacan nennt diesen Moment im Ödipuskomplex den Eintritt in die symbolische Ordnung, die – initiiert durch das „Nein“ des Vaters – auch die Ordnung der Sprache ist. Die Identifizierung beinhaltet aber noch eine zweite Seite: anstatt nämlich die Rivalitätsgefühle aufrecht zu erhalten, und den Wunsch zu nähren, die Stelle eines Elternteils einzunehmen, begehrt das Kind nun, den Eltern nachzufolgen. Dafür muss es die Beziehung der Eltern anerkennen. Freud sprach hier von der Bewältigung der Situation der *Urszene*, die eine Trauerarbeit voraus setzt, ohne die keine späteren außerfamiliären Liebesbeziehungen eingegangen werden können.¹⁴⁰

Der Begriff der symbolischen Ordnung ist bei Lacan entscheidend, weil er den Bereich des Sprechens einbezieht, in dem die Arbeit von Patient und Analytiker vonstatten geht. Auf diesem Aspekt besteht Lacan und betont im Verlaufe seines Werkes immer wieder, dass es ein Irrweg der Psychoanalyse sei, sich mit der Veränderung von Vorstellungen, Bildern und Erscheinungen zu beschäftigen.

Das Symbolische ist im Wesentlichen eine linguistische Einheit, da Gesetz und Struktur nicht ohne Sprache denkbar sind. Allerdings darf man Sprache auch nicht ausschließlich symbolisch verstehen, da sie eine imaginäre und reale Dimension einschließt. Die symbolische Ordnung ist vollständig autonom, was Lacan mit seinem Hinweis bestätigt, man solle nicht glauben, dass die Welt der Symbole aus dem Realen entspringe.¹⁴¹ Sobald ein einziges Symbol auftaucht, ist die Menge an Symbolen unendlich. Aus diesem Grund kann man auch nicht über den Ursprung der Sprache nachdenken, da über ein „Vorher“ nicht anders als in Symbolen diskutiert werden kann.¹⁴² Man darf sich das Symbolische auch nicht als eigenständige Realität vorstellen, da das Sprachsystem, das Unbewusste und die Literarität keine empirischen Phänomene sind und als solche nicht dingfest gemacht werden können. Nur in den konkreten Sprechakten, den Symptomen und den literarischen Werken mit ihren Personen, Gegenständen und Ereignissen

¹³⁹ Widmer weist beispielsweise darauf hin, dass sich das Unterworfenensein des realen Vaters in „seiner Endlichkeit, in seiner Situierung in einer Generationenfolge, auch in seinen Begehren, Schwächen und in seinem Versagen“ zeige. Siehe Widmer: Subversion des Begehrens, S. 116.

¹⁴⁰ Ebd., S. 114.

¹⁴¹ Lacan: Seminar 2, S. 279.

¹⁴² Ebd., S. 12.

existieren die Strukturen, die Bedeutungen erst als ihre Wirkung hervorbringen.¹⁴³ Eben deshalb sind bestimmte Bereiche wie Sexualität, Tod, Gewalt, Trauma und Nicht-Sinn kaum ins Symbolische integrierbar, da sie die Grenze dessen bilden, was sprachlich erfasst werden kann.¹⁴⁴ Wie bereits angeführt, ist das Symbolische gekennzeichnet durch den (großgeschriebenen) Anderen, dessen Diskurs im Unbewussten stattfindet. Anders als im Imaginären, das durch duale Beziehungen charakterisiert wird, hat das Symbolische eine Dreierstruktur, da alles über die Vermittlung des Anderen abläuft. Pagel nennt das Symbolische deshalb auch die Ordnung der Subjektwerdung, da hier der Wunsch des Einen auf den Wunsch des Anderen trifft und eine Einigung gefunden werden muss, die für beide anerkennenswert ist. Auf diese Weise gleichen sich alle innerpsychischen Auseinandersetzungen des Individuums mit den Erwartungen und Bedürfnissen der Anderen und den gesellschaftlichen Regelungen ab.

Der skizzierte Phasenverlauf des Ödipuskomplexes lässt anklingen, dass Lacan vor allem bezogen auf die Begriffe des Inzests und der Kastration die von Freud entwickelte Theorie einer Veränderung und Verfeinerung unterzieht. Der bereits erwähnte Zürcher Psychoanalytiker Peter Widmer erläutert, dass der Inzest bei Lacan, anders als bei Freud, wo er schlicht das Begehren zwischen Eltern und Kindern bezeichnet, generell als Wunschbild des erfüllten Begehrens verstanden werden kann.¹⁴⁵ Der Begriff „Inzest“ meint also – wechselt man die Perspektive – das Nicht-Akzeptieren eines ganz grundsätzlichen Mangels. Diese Nicht-Akzeptanz ist die Weigerung, die Vorherrschaft des Symbolischen, in dem beide Geschlechter unauflösbar verankert sind, anzuerkennen. Lacan sieht im Zentrum des Inzestverbots das Urverdrängte und stets Abwesende, um das sich das Symbolische dreht und dem Subjekt so Zusammenhalt verleiht. Anders als Freud, der den Ödipusmythos an die Person des Urvaters gekoppelt hatte und ihn dementsprechend geschichtlich wahrnahm, interpretiert Lacan ihn also strukturalistisch.¹⁴⁶ Weiterhin konzentriert er sich nicht auf die psychische Entwicklung des Säuglings, sondern nimmt auch die Gefühle der Eltern im Ödipuskomplex stärker ins Visier. Auch für diese kann das Kind zu einem Objekt ihres Begehrens werden bzw. zu einer Art Fetisch, auf den sich der Glaube richtet, das von ihnen selbst im

¹⁴³ Gallas: Textbegehren, S. 15.

¹⁴⁴ Widmer: Subversion des Begehrens, S. 49.

¹⁴⁵ Ebd., S. 119.

¹⁴⁶ Widmer: Subversion des Begehrens, S. 118.

Ödipuskomplex verlorene Eins-Sein könne zurück erobert werden. Auch sie sind fortdauernd geprägt durch ein Begehren nach dem, was Widmer „phantasmatische Vollkommenheit“ nennt.¹⁴⁷

Lacan führt außerdem aus, dass – wie oben dargestellt – zwar die Fortdauer der Mutter-Kind-Dyade begehrt wird, es aber zugleich ein Begehren nach dem Inzestverbot gibt. Würde sich nämlich das Begehren nach der fortdauernden Einheit mit der Mutter erfüllen, käme dies einer Art Gefängnis oder einer Regression gleich, da das Kind keine Eigenständigkeit erlangen könnte.¹⁴⁸ Aus dieser Perspektive ist das Auftreten des Vaters nicht nur als eine Störung der Einheit zu sehen, sondern auch als Befreiung aus einer Abhängigkeitsbeziehung und Öffnung zur Außenwelt.¹⁴⁹ Widmer schreibt, dass das Kind eben auch deshalb zum Rivalen des Vaters werden muss, damit der Glaube bzw. der psychische Mechanismus aufrechterhalten werden kann, es existiere ein Objekt des Begehrens, das volle Erfüllung verspricht.¹⁵⁰ Eine Psychoanalyse führe eben genau zu der Erkenntnis, dass das Verbot des Inzests „nicht so sehr gefürchtet als vielmehr begehrt wird.“¹⁵¹ Der Patient müsse letztendlich das Eingeständnis machen, dass ein Rivale nur soweit mit Macht ausgestattet ist, wie er selbst am „Phantasma der Vollkommenheit des inzestuösen Objekts“ festhält. Widmer folgert daraus, dass es der Mensch offenbar besser verkraften könne, „einen Rivalen im Besitz des vollkommenen Objekts zu wännen, als seine phallische Schwäche zu ertragen.“¹⁵² Die Analyse zielt darauf, die Unmöglichkeit des Wiedererlangens von Eins-Sein und Vollkommenheit anzuerkennen und sich so aus den Verstrickungen des unbewussten Begehrens zu befreien.

Lacan nennt in diesem Zusammenhang das Erscheinen des Gesetzes – also die Beschneidung des Wunsches nach der fortbestehenden symbiotischen Einheit – eine „symbolische Kastration“. War bei Freud die Kastration schlicht als Möglichkeit des Verlusts des realen Organs zu verstehen, differenziert Lacan den Begriff erheblich aus. Die Kastration wird von ihm als eine im Symbolischen vollzogene gedeutet, was zur

¹⁴⁷ Ebd., S. 117.

¹⁴⁸ Ebd., S. 119.

¹⁴⁹ Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 76f.

„Der reale Vater des ödipalen Dreiecks fungiert als konkretes Substitut des „symbolischen Vaters“, indem er durch das Inzestverbot das Kind aus der symbiotischen Spiegelbeziehung mit der Mutter „befreit“ und so dessen eigenes Begehren in Gang setzt.“

¹⁵⁰ Widmer: Subversion des Begehrens, S. 120.

¹⁵¹ Ebd., S. 121.

¹⁵² Ebd.

Folge hat, dass beide Geschlechter – und nicht mehr nur der Junge – von diesem Entwicklungsmoment geprägt werden. Die Literaturwissenschaftlerin Lena Lindhoff schreibt, dass die „symbolische Kastration“ eine Befreiung aus dem Stadium ist, in dem der Säugling sich nur als Objekt des Begehrens der Mutter definieren konnte. Der Ablauf des Ödipuskomplexes fordere den Verzicht auf den mütterlichen Körper, um selbst durch die Aufnahme des (väterlichen) Gesetzes und die Aneignung der Sprache in den Status eines Subjekts einzutreten. Der Körper der Mutter, der laut Lindhoff „die Welt des frühkindlichen Realen“ darstellt, werde allerdings keinem ersatzlosen Verlusts ausgeliefert, sondern verbleibe in der Sprache „aufgehoben“. Damit werde er „zum verlorenen Objekt schlechthin, das uneinholbares Ziel allen begehrenden Sprechens ist.“¹⁵³ Lacan bezeichne die symbolische Kastration durch den Erwerb der Sprache auch als den unhintergehbaren „Tod des Realen“. Anders als bei Freud verweise sie über die körperliche Ebene hinaus auf den Verlust der ursprünglichen und imaginären Identität des Kindes. Weil Identität zur imaginären Ordnung gehöre, so erläutert Lindhoff weiter, die Erfahrung des Mangels aber real, sei „Kastration“ bei Lacan positiv konnotiert.¹⁵⁴ So erklärt sich auch, warum Lacan in einem seiner Seminare den Ödipuskomplex als wesentlich bezeichnet, damit der Mensch zu einer vermenschlichten Struktur des Realen gelangen kann.¹⁵⁵

Der Begriff des Realen, der hier so bedeutsam anklingt, wird von Lacan verwendet, um neben dem Symbolischen und dem Imaginären eine der drei so genannten Ordnungen zu beschreiben. Das Reale bezeichnet dabei den Bereich des Seins im Gegensatz zur Welt der Bilder und Erscheinungen. Das Reale konnotiert Materie und verweist so auch auf den biologischen Leib im Unterschied zur imaginären und symbolischen Körperlichkeit. Anders als das Symbolische, das aus Differenzen besteht, ist das Reale laut Lacan „ohne Riss“¹⁵⁶. Während im Symbolischen Oppositionen wie anwesend und abwesend maßgeblich sind, die implizieren, dass etwas fehlen könnte, kann es im Realen keine Abwesenheit geben. Lacan spricht davon, dass das Reale „immer und in jedem Fall an seinem Platz“¹⁵⁷ ist: „es trägt ihn an seiner Sohle mit sich fort, ohne daß

¹⁵³ Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 77.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Lacan schreibt, dass der Ödipuskomplex „wesentlich ist für eine realisierte menschliche Welt, für eine Welt, welche die Struktur der menschlichen Realität besitzt.“ (Lacan: Seminar 3, S. 224.)

¹⁵⁶ Lacan: Seminar 2, S. 128.

¹⁵⁷ Lacan: Schriften 1, S. 24.

es etwas gibt, das er aus ihm verbannen könnte.“¹⁵⁸ Oder in anderen Worten: das Reale lässt sich niemals abschütteln, es bleibt dem Menschen immer auf den Fersen. Trotzdem ist der Bereich des Realen laut Lacan nicht fassbar, da er vom Symbolischen nicht assimiliert und imaginär nicht erreicht werden kann, also immer „absolut widersteht“¹⁵⁹ und sich entzieht. Aus diesem Grund ist er mit dem Unmöglichen verknüpft, so dass Lacan ihm eine traumatische Eigenschaft zuweist. Das Reale sei das Objekt der Angst, weil dem Subjekt jede Vermittlung oder Bestimmbarkeit fehle. Widmer nennt es das Nicht-Denkare oder die Leerstelle der symbolischen Ordnung, weil es außerhalb der Sprache ist.¹⁶⁰ Pagel formuliert es sehr treffend als eine „Erfahrung des Seins in seiner primären Undifferenziertheit und Positivität“. Die Trennung von Innen und Außen, Phantasie und Realität, Ich und Anderem ist im Realen aufgelöst, so dass es als „Prototyp der menschlichen Wunscherfüllung“ anzusehen sei: „Omnipotentes Erleben und Lustprinzip sind hier in ihrer reinsten Form verkörpert.“¹⁶¹

Besonders in der Analyse von Rávic Strubels Roman „Kältere Schichten der Luft“ wird das Verhältnis und die unterschiedliche Qualität des Symbolischen, Imaginären und Realen von Bedeutung sein. So bindet die Autorin jede der drei Ordnungen in auffälliger Art und Weise in den Handlungsstrang ein, um eine absolute und neuartige Liebeserfahrung zwischen zwei Frauen zu gestalten. Diese benutzen beispielsweise eine bewusst gestaltete Sprechweise, um ihren Vorstellungen Leben einzuhauchen. Auch spielt die Kraft der Imaginationen eine wesentliche – zugleich faszinierende, sich aber auch zum Teil verselbständigende – Rolle, die sogar eine Verschiebung des leiblichen Realen erzeugt. In letzter Konsequenz zielt Rávic Strubel mit der Verwandlung einer dreißigjährigen Frau in einen vierzehnjährigen Jungen direkt auf das Reale, ohne jedoch einen fortdauernden Geschlechtswechsel zu phantasieren.

1.2 Das Unbewusste ist strukturiert „wie eine Sprache“

Der Ausgangspunkt dieser Erläuterungen zum Ödipuskomplex war Lacans These, dass dieser der entscheidende „Knotenpunkt“ in der Entwicklung des Menschen oder –

¹⁵⁸ Ebd., S. 25.

¹⁵⁹ Lacan: Seminar 1, S. 89.

¹⁶⁰ Widmer: Subversion des Begehrens, S. 50.

¹⁶¹ Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, S. 57.

anders gesagt – im Prozess der „Vermenschlichung des Realen“ ist. In dessen Verlauf betritt er das Feld des Begehrens und eignet sich seine Geschlechtlichkeit an. Beides ist Voraussetzung und Begründung für alle späteren sexuellen Beziehungen, die den Bereich des Lebens darstellen, in denen die Maskerade – so wie Lacan sie versteht – zu ihrer Entfaltung kommt. In seinem Aufsatz über „Die Bedeutung des Phallus“ schreibt Lacan, dass die Strukturen, „denen die Beziehungen zwischen den Geschlechtern unterworfen sind“¹⁶², heraus gearbeitet werden können, wenn man sich an der Funktion des Phallus orientiert. Der Phallus, der im Ödipuskomplex das begehrte Objekt in der Beziehung von Mutter und Kind bezeichnet, kann – so Lacan – dank moderner linguistischer Begrifflichkeiten als „Signifikant des Begehrens des Anderen“¹⁶³ erhell werden. Ausgehend von seinem Anliegen, die Werke Freuds zu kommentieren, und so die sprichwörtlich gewordene „Wette um das Unbewusste“¹⁶⁴ einzulösen, steht für ihn fest, dass erst durch die Neuerungen, die Saussure und Jakobson in die linguistische Theorie eingeführt haben, eine „Artikulation des analytischen Phänomens“¹⁶⁵ möglich ist. Freuds Entdeckung des Unbewussten antizipiere die Formeln der Linguistik, ungeachtet dessen, dass sie ihm selbst noch nicht zur Verfügung standen.¹⁶⁶ In seinem Aufsatz zu „Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache“ führt Lacan aus:

„Die Linguistik kann uns hier zur Orientierung dienen [...]. Es bleibt uns überlassen, uns dieser Auffassung anzuschließen und den Niederschlag der Sprachstruktur in der Psychoanalyse zu entdecken, wie es parallel zur Linguistik die Ethnographie bereits tut, wenn sie Mythen nach einer Synchronie von Mythemen dechiffriert. Ist es nicht unmittelbar evident, daß Lévi-Strauss mit dem Hinweis auf das Implikationsverhältnis von Sprachstrukturen und dem Teil der sozialen Gesetze, der Verwandtschaft und Verschwägerung regelt, bereits das Terrain erobert, auf dem Freud das Unbewußte ansiedelt?“¹⁶⁷

Gleichzeitig gelte diese Bedeutungszuweisung auch in andere Richtung: erst die Beschreibung des Unbewussten verleihe dem von Saussure aufgemachten „Gegensatz von Signifikant und Signifikat sein volles Gewicht“¹⁶⁸. Die Entfaltung der Wirkungen

¹⁶² Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 130.

¹⁶³ Vgl. Ebd.

¹⁶⁴ Vgl. Lacan, Bedeutung des Phallus, S. 124. Seifert, Hanika: Die Wette um das Unbewusste.

¹⁶⁵ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 124.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Lacan: Funktion und Feld, S. 126f.

¹⁶⁸ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 124.

des Signifikanten, durch die – so Lacan – das Signifikat erst in die Erscheinung treten kann, betrachtet er als eine neue „Dimension der *Conditio humana*“:

„sofern nämlich nicht einfach der Mensch spricht, sondern Es in dem Menschen und durch den Menschen spricht; sofern seine Natur eingewoben ist in Wirkungen, in denen die Struktur der Sprache, zu deren Material er wird, wieder auftaucht, und sofern damit die Relation des Sprechens in ihm Resonanz findet, jenseits von allem, was dem Vorstellungsvermögen der Vorstellungspsychologie zugänglich ist.“¹⁶⁹

Dieses Es, das „durch den Menschen spricht“, ist das Unbewusste, das – nach einer der berühmtesten Thesen Lacans – strukturiert ist „wie eine Sprache“¹⁷⁰. Diese Struktur der Sprache wirkt derart auf den Menschen ein, dass Lacan ihn selbst als ihr Material bezeichnen kann. Lacan verneint damit die Vorstellung eines selbständig über „seine“ Sprache bestimmenden Ichs, das – wie gemeinhin angenommen wird – genau das sagt, was es beabsichtigte zu sagen, und somit meint, Gestalter seiner Beziehungen zur Welt zu sein.

Mit diesem Verständnis des Unbewussten setzt sich Lacan deutlich von Freud und dessen Schülern ab. Freud hatte den psychischen Apparat in das Vorbewusste, das Bewusste und das Unbewusste eingeteilt¹⁷¹, wobei das Unbewusste den Bereich einer radikal vom Bewusstsein abgetrennten Verdrängung darstellte. Lacan hingegen versteht die Verdrängung schlicht als den fundamentalen Mechanismus, der die Neurose von anderen klinischen Strukturen – also der Psychose, die sich durch eine Verwerfung der Gegebenheiten auszeichne, und der Perversion, die durch die Verleugnung geprägt sei – unterscheidet. Verdrängung bzw. die Wiederkehr des Verdrängten kann durchaus als Merkmal des Unbewussten aufgefasst werden, ist aber aus Lacans Perspektive nicht der entscheidende Punkt zu seinem Verständnis. Im Gegensatz zu Freuds Schülern besteht Lacan auch darauf, dass das Unbewusste weder das Ursprüngliche noch das Instinktive ist, da er dies dem Trieb zuordnet und es so außerdem auch nicht der mit dem Mittel des Sprechens arbeitenden Analyse zugänglich wäre.

Bereits 1936 hatte Lacan betont, dass die Wahrnehmung von Sprache für die psychoanalytische Erfahrung konstitutiv sei. Ohne das Problem der Sprache zu

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Lacan: Seminar 11, S. 26.

¹⁷¹ Freud arbeitete mit zwei verschiedenen Einteilungen der Psyche: zum Einen mit der Unterteilung in Vorbewusstes, Bewusstes und Unbewusstes, zum Anderen auch mit den Bereichen des Über-Ichs, des Ichs und des Es, wobei die Ebenen sich durchkreuzen, also Es und Unbewusstes nicht als identisch zu betrachten sind.

berücksichtigen, gäbe es keine Möglichkeit, sich mit dem Wahnsinn zu beschäftigen. Dieser Bereich war im Kontext seiner Dissertation¹⁷² von Bedeutung gewesen, in der er sich eingehend mit den Schriften einer paranoiden Frau auseinander gesetzt hatte, deren psychotische Sprache ihn ebenso faszinierte wie die Lektüre surrealistischer Lyrik. Zu Beginn seines Wirkens war Lacans Sprachverständnis aber eher noch durch philosophische Konzepte geprägt, wobei er sich vor allem auf die Schriften Hegels stützte. Sprache nahm er zunächst als Werkzeug der Verbindung wahr, das einem Subjekt zur Anerkennung durch ein anderes Subjekt verhelfen konnte.¹⁷³

Zwischen 1950 und 1954 rückte der Einfluss, den die Sprache auf den Menschen nimmt, weiter in den Vordergrund von Lacans Arbeiten. Sein Sprachverständnis orientierte sich nun an den Arbeiten der Ethnologen Marcel Mauss und Bronisław Malinowski sowie – und vor allem – dem Soziologen Claude Lévi-Strauss. Dieser hatte in den 40er Jahren damit begonnen, die Ergebnisse der strukturalen Linguistik auf nicht-sprachliche kulturelle Einheiten wie Mythen oder Verwandtschaftsbeziehungen anzuwenden, und so eine am Strukturalismus ausgerichtete Anthropologie begründet. Aus diesem Verständnis heraus lässt sich Sprache als ein soziales Gesetz des Tausches oder als ein symbolischer Pakt betrachten. Sprache ist kein bloßes Kommunikationsmittel, sondern trägt den Charakter einer Gabe zwischen den Menschen, die in jedem Fall an sich schon bedeutungsvoll ist. Nur mit Hilfe der Sprache könne die Abtrennung zwischen den Menschen überbrückt werden, insofern in ihr das Wort des einen auch das Wort des anderen sein kann. So ist Sprache, ob sie nun Zeichen von Liebe oder von Macht ist, immer der entscheidende Verknüpfungspunkt, der Gemeinschaften erst zu Zusammenhalt und Einheit verhilft.

Die Ergebnisse der Ethnologen und Anthropologen halfen Lacan auch, die Struktur des Inzestverbots als eine zu beschreiben, die identisch mit der Ordnung der Sprache ist. Er betonte, dass

„keine Macht außer der sprachlichen Benennung von Verwandtschaftsgraden [imstande sei], das System von Präferenzen und Tabus zu institutionalisieren, das durch Generationen hindurch die Fäden der Abstammung miteinander verflocht und verknotet.“¹⁷⁴

¹⁷² Lacan: Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit.

¹⁷³ Lacan: Schriften 1, S. 102.

¹⁷⁴ Lacan: Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse, S. 118.

Zwischen 1955 und 1970 rücken die Arbeiten von Ferdinand de Saussure und Roman Jakobson ins Zentrum von Lacans Interesse. In dieser Zeit vollzieht er sozusagen seinen eigenen „linguistic turn“ und entwickelt seine vielleicht berühmteste These vom Unbewussten, das „strukturiert ist wie eine Sprache“. Saussure – um dies als Hintergrund für das Verständnis von Lacans Verwendung der Linguistik in Erinnerung zu rufen – entwickelte eine allgemeine Theorie der Sprache als Zeichensystem.¹⁷⁵ Anstelle der bis dahin vorherrschenden Sprachwissenschaft, die sich ausschließlich auf die Erforschung der diachronen Aspekte der Sprache, d.h. ihrer Veränderungen im Verlaufe der Zeit, richtete, forderte Saussure die Konzentration auf den Status der Sprache zu einem bestimmten Zeitpunkt, also der Synchronie. Dadurch konnte er Sprache als ein komplexes Zusammenwirken gleichzeitiger Elemente betrachten, dessen Gesetzmäßigkeiten dem menschlichen Bewusstsein nicht offenkundig werden. Saussure eröffnete einen neuartigen Zugang zur Untersuchung von Sprache, indem er sie in drei wesentliche Bereiche einteilte. Mit *langage* benannte er die menschliche Rede im Allgemeinen, die erst durch ihre Artikulation zu einem erforschbaren Feld wird. Weiterhin unterschied er zwischen *langue* und *parole*. *Langue* meint dabei Sprache als ein abstraktes System von Zeichen, das unabhängig vom Sprechen (*parole*) zu beschreiben ist. Mit Hilfe dieser Unterscheidungen konnte Saussure Sprache (*langue*) als eine Form und nicht als eine Substanz erfassen. Diese Form besteht nicht aus sich selbst tragenden Ausdrücken, sondern ist ein System aus Differenzen zwischen an sich nicht bedeutungstragenden Einheiten. So kann mit einer geringen Anzahl von Elementen und Kombinationsregeln eine große Menge von Bedeutungen produziert werden.¹⁷⁶ Saussures Beschreibung der Sprache (*langue*) als einer Anordnung von Einheiten, denen selbst keine Bedeutung inhärent ist, ermöglichte ihm, Sprache als eine Struktur zu verstehen, und machte ihn so zum Begründer des Strukturalismus. Struktur meint dabei nicht die Unterscheidung von Oberflächen- und Tiefenwirkungen, sondern die Erkenntnis, dass die Positionen einer Struktur stets konstant bleiben, unabhängig davon, welche Elemente sich an die jeweiligen Positionen setzen. Allein aufgrund ihrer Stellung innerhalb der Struktur können die an sich „leeren“ Einheiten zu Bedeutungsträgern werden. Die große Neuerung seiner Theorie war die Wahrnehmung, dass Sprache nicht eine bereits vorgeordnete Wirklichkeit benennt, sondern bestimmt

¹⁷⁵ Vgl. Saussure: Grundfragen einer allgemeinen Sprachwissenschaft.

¹⁷⁶ Gallas: Textbegehren, S. 36ff.

wird „durch das Prinzip der Differenz, das jede Möglichkeit der Präsenz und Identität – sei es des Sinnes, des Objekts oder des Subjekts – erst nachträglich entstehen lässt.“¹⁷⁷

Für Lacan war diese Betonung der Struktur fruchtbar, da er das Subjekt so als eines ohne ein festgelegtes Wesen erkennen konnte, das sich allein aufgrund seiner Position zu anderen Subjekten und anderen Bedeutungsträgern definieren lässt. Damit hebt er sich deutlich von einer sich am Ich orientierenden Psychoanalyse ab, die davon ausgeht, dass das Subjekt mit konstanten Persönlichkeitsfaktoren ausgestattet ist. Die lacansche Psychoanalyse zielt dementsprechend auch auf die Anerkennung des im Ödipuskomplex erwachten Begehrens als eines, das sich immer an die nächste freigewordene Position setzen wird und so niemals zu einem Ende finden kann.

Saussure sah Sprache – wie oben bereits gesagt – als ein System von Zeichen und beschäftigte sich eingehend mit den Eigenschaften, die diese aufweisen. Er kennzeichnete sie als arbiträr und hielt fest, dass sie linear auftreten und so stets eine Kette bilden. Zeichen haben keinen Eigenwert, d.h. sie gewinnen ihre Eigenschaften immer erst in der Abgrenzung zu anderen Zeichen. Berühmt wurde Saussure mit seiner Unterscheidung des Zeichens in Signifikat und Signifikant. Mit dem Signifikat benennt er die bezeichnete Seite des Zeichens, während der Signifikant die bezeichnende Seite meint. Begriff bzw. Vorstellung und Lautbild werden einander also gegenüber gestellt. Saussure zufolge geht dabei das Signifikat dem Signifikanten voraus, ganz so wie es auch bei einem ersten Nachdenken erscheinen mag.

Lacan dagegen setzt ein Primat des Signifikanten, was ein radikales und weitreichendes Umdenken bei der Betrachtung von Sprache erfordert. Er macht damit deutlich, dass das Signifikat nicht gegeben ist, sondern ein nachträgliches Produkt darstellt, das aus der Bewegung und den Wirkungen des Signifikanten hervorgeht. Das Signifikat – oder anders gesagt – der Sinn ist eine bloße Folge des Bedeutungseffekts.

Widmer beispielsweise erklärt dies am Ablauf des Spracherwerbs beim Säugling: zunächst kommen Schreien, Lallen und das Ausprobieren der eigenen Stimme, was häufig mit ausgesprochenem Vergnügen und großer Zufriedenheit über das eigene Vermögen einhergeht. Erst später werden die produzierten Laute an Menschen, Dinge und Handlungen gekoppelt und ihre Bedeutungen erkannt. Die Aneignung der Signifikanten erfolgt also *bevor* die Signifikate herausgearbeitet werden.¹⁷⁸ Um die

¹⁷⁷ Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, S. 41.

¹⁷⁸ Widmer: Subversion des Begehrens, S. 42f.

Situation von Kleinkindern zu verstehen, vergleicht Widmer sie mit den Empfindungen eines Erwachsenen, der eine fremdartige Schrifttafel in der Wüste findet. Nicht die Signifikate würden ihm den Sinn dessen, was er aufgefunden hat, eröffnen, sondern die Signifikanten schreiben vor, wie in den Bereich des Sinns einzurücken ist.¹⁷⁹ Widmer schreibt, dass die anfängliche Fremdheit gegenüber den Signifikanten schnell verschwindet. Das Kind beginnt, sich in der Sprache zu Hause zu fühlen und wird so zum „Bewohner“ der symbolischen Ordnung. Gleichzeitig entsteht mit der Wiederholung eines bestimmten Sprechens über ihn das Bild eines feststehenden Charakters.¹⁸⁰ Interessant ist auch Widmers Hinweis, dass Zeitlichkeit und Räumlichkeit erst mit dem Eintritt in die Welt der Signifikanten entstehen, da sie vorher nicht differenziert werden können.¹⁸¹ Lacans Heraushebung des Signifikanten bringt Widmer wie folgt auf den Punkt: „Ohne Sprache ist für Lacan nichts; die Realität – zu unterscheiden vom Realen – ist aus Sprache gebaut, das menschliche Wesen nennt er *parlêtre*.“¹⁸² Auch die Literaturwissenschaftlerin Gallas weist darauf hin, dass Lacan die Realität schaffende Wirkung von Sprache besonders zu beleuchten weiß:

„Denn als nicht bedeutete ist sie für uns gar nicht wahrnehmbar. Ohne die Differenzierungen, die die Sprache einführt, wären uns Blüte und Stengel, Blume und Erdreich eine ununterscheidbare Einheit. Da wir in diese Sprachstruktur hineingeboren werden, ist jegliches Erkennen der Realität an sie gebunden.“¹⁸³

Lacans Interesse konzentriert sich auf den Signifikanten, um das Unbewusste zu ergründen. Indem er es als „strukturiert wie eine Sprache“ bezeichnet – wobei „strukturiert sein“ und „wie eine Sprache“ gleichbedeutend sind –, positioniert er sich gegen ein Verständnis des Unbewussten als Sammelstelle für verdrängtes psychisches Material. Die Betonung des Unbewussten als Feld des Signifikanten verhilft ihm, zu zeigen, dass

¹⁷⁹ Ebd., S. 54.

¹⁸⁰ Ebd., S. 62.

¹⁸¹ Ebd., S. 57.

¹⁸² Widmer: Subversion des Begehrens, S. 22.

¹⁸³ Gallas: Textbegehren, S. 39.

„gerade das relativ Bedeutungslose das eigentlich Effektive sein kann: das, was zählt und nicht erzählt; das, was das Subjekt sprechend macht, und nicht das, was es sprachlich intendiert.“¹⁸⁴

Diese Unterwanderung des vermeintlich bewussten Sprechens durch das, was unbewusst durch den Signifikanten mittransportiert wird, werde ich später noch genauer aufgreifen. Es bleiben hier andere Aspekte des Signifikanten, mit dem Lacan sich so ausgiebig beschäftigt hat und der auch für das Verständnis des Phallus entscheidend ist. Evans weist darauf hin, dass Lacan zwar oft, wenn er vom Signifikanten gesprochen hat, ganz einfach „Worte“ meinte, dass aber beide Begriffe keinesfalls gleichbedeutend sind:

„Nicht nur Spracheinheiten, die kleiner sind als Worte (Morpheme und Phoneme) oder größer als Worte (Redewendungen und Sätze), können als Signifikanten fungieren, sondern auch Dinge wie Objekte, Beziehungen und Symptomhandlungen.“¹⁸⁵

Die einzige Bedingung für einen Signifikanten ist die, dass er Teil einer Struktur sein muss, die ihren Wert allein durch die Differenz zu anderen Elementen der Struktur erhält.¹⁸⁶ Konsequenz ist, dass der Signifikant niemals eine eindeutig zu fixierende Bedeutung haben kann. Ganz im Gegenteil, sein Bedeutungsgehalt verändert sich, je nachdem welche Position innerhalb des Differenzsystems er einnimmt. Kompliziert ist dies vor allem deshalb, weil wir durch unser Dasein in der sprachlichen Ordnung darauf fixiert sind, nur das Gesprochene als „richtig“ und sinnvoll zu beurteilen, was den Anschein stabil hält, Signifikat und Signifikant gehörten fest zusammen. Lacans Theorie ist hier besonders interessant, weil sie aufzeigt, dass der Sinn sich niemals erschöpfen oder vollständig zusammenfügen kann. Es bleibt stets eine Bedeutungsunsicherheit oder ein Zweifel über das tatsächlich Gesagte oder Gemeinte. Dieses Übriggebliebene oder – wie Lacan es nennt – dieser „Rest“ hält das Begehren des Menschen nach Einheit und Vollkommenheit in Bewegung. Gallas verweist darauf, dass der Sinn eines Textes dem Prinzip des Signifikanten entsprechend kein eindeutiger oder festgelegter sein kann. Sinneffekte eines Textes sind immer nur momentane, da sie sich von Wort zu Wort und von Augenblick zu Augenblick verschieben, aufgehoben werden, sich widersprechen oder gar gegenseitig ausschließen können. Anders als es

¹⁸⁴ Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, S. 43.

¹⁸⁵ Evans: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, S. 271.

¹⁸⁶ Ebd.

eine an der imaginären Ordnung orientierte Literaturwissenschaft sehen würde, erkennt Gallas, dass der Text kein Repräsentant eines Sinns oder Produkt eines Sinns ist. Vielmehr bringt er einen Mangel zum Vorschein und enthüllt so die unaufhörliche Suche nach einem Zentrum, nach Gesetz oder Sinn.¹⁸⁷

Um der Variabilität des Signifikanten und der daraus resultierenden instabilen Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat Rechnung zu tragen, spricht Lacan vom „Gleiten des Signifikats unter den Signifikanten“ oder vom „Gleiten des Sinns“ (*glissement*). Während Saussure die Schaffung von Bedeutung an die Verbindung von Signifikat und Signifikant knüpft, begreift Lacan sie als ein fließendes, niemals fest werdendes Gefüge. Bedeutung entsteht im Prozess oder im Gleiten einer unabschließbaren Signifikantenkette, deren Mehrdimensionalität Lacan mit der Vielstimmigkeit einer Partitur vergleicht.

Um die Komplexität der Beziehung von Signifikat und Signifikant herauszuarbeiten, führt Lacan die Begriffe der Barre¹⁸⁸ und des Steppunktes ein. Die Barre symbolisiert die Unmöglichkeit einer geschlossenen oder – vielleicht deutlicher formuliert – verschmolzenen Einheit von Signifikat und Signifikant. Stets bleibt ein Widerstand, der sich nicht durchbrechen lässt. Die Barre markiert eine unüberwindbare Trennung, die laut Lacan wesentlich verantwortlich für das Leiden des Menschen ist. In seinem Seminar von 1957/58 spricht er auch vom „gebarnten Subjekt“, um zu verdeutlichen, dass dieses von Anfang an durch die Sprache besetzt ist, weshalb es nie anders als gespalten und sich selbst entfremdet sein kann. Diese Spaltung und Entfremdung entsteht wesentlich dadurch, dass der Mensch sich selbst niemals vollständig erkennen kann, da dieses Wissen unmöglich zu erlangen ist. Stets bleibt die Präsenz des Unbewussten als Hindernis für die Bewusstwerdung bestehen. Oder, wie Lacan es auch formuliert, der Mensch bleibt immer ein Effekt des Signifikanten. Er ist ein „Produkt der Sprache“, die ihn – auch das symbolisiert die Barre – unendlich durchquert.

Eine Bereicherung stellt im Zusammenhang der gleitenden Verbindung von Signifikat und Signifikant auch der Begriff des „Steppunktes“ (*point de capiton*) dar, den Lacan aus dem Handwerk des Polsterers entlehnt hat. Steppunkte sind bezogen auf Sprache (*langue*) diejenigen Punkte, an denen „Signifikat und Signifikant zusammengeknüpft

¹⁸⁷ Gallas: Textbegehren, S. 110ff.

¹⁸⁸ Lacan freut sich hier auch darüber, dass Barre ein Anagramm von französisch „arbre“ ist, da Saussure seinen Zeichenbegriff mit Hilfe einer Zeichnung eines Baumes erläutert hatte.

sind“¹⁸⁹. Lacan führt diesen Begriff ein, um zu verdeutlichen, dass es trotz des Gleitens des Signifikats unter dem Signifikanten grundlegende Anknüpfungspunkte gibt, wo dieses Gleiten zeitweilig angehalten wird. Dies produziert die (notwendige) Illusion einer festgelegten Bedeutung, die für die psychische Stabilität des Menschen von Nöten ist. Eine Person, die allgemein als psychisch gesund eingestuft wird, bedarf einer gewissen Anzahl dieser Steppunkte. Wenn sie nicht gesetzt sind oder wenn sie sich lösen, kann eine Psychose entstehen.¹⁹⁰ Die psychotische Erfahrung besteht also laut Lacan wesentlich aus einer völligen Ablösung von Signifikat und Signifikant, was ein Zurechtfinden in der sozialen Welt unmöglich zu machen scheint.

2. Der Phallus als „Signifikant des Begehrens des Anderen“

2.1 Der Phallus als „privilegierter Signifikant“

Im Zusammenhang dieser Arbeit ist das Verständnis des Signifikanten von so großem Interesse, weil Lacan den Phallus als wirkungsmächtigsten Signifikanten überhaupt bezeichnet. Der Phallus-Begriff bei Lacan ist äußerst komplex und vielfältig, da der Phallus nicht nur Zeichenmacher der symbolischen Ordnung ist, sondern auch das Begehren antreibt und insofern eine entscheidende Rolle für den Ablauf des Ödipuskomplexes spielt. Darüber hinaus initiiert er die Entwicklung zum Mann- oder zum Frau-Sein und organisiert so auch die Beziehung zwischen den Geschlechtern.

In „Die Bedeutung des Phallus“ schreibt Lacan, dass

„der Begriff des Signifikanten, wie er in der modernen linguistischen Analyse dem Begriff des Signifikats entgegengesetzt wird, unverzichtbar ist für jede Artikulation des analytischen Phänomens.“¹⁹¹

Dies basiere auf der Erkenntnis, dass der Signifikant als Begründer „einer neuen Dimension der *Conditio humana*“¹⁹² zu verstehen ist. Indem der Signifikant das

¹⁸⁹ Lacan: Seminar 3, S. 303.

¹⁹⁰ Ebd., S. 317.

¹⁹¹ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 124.

¹⁹² Ebd.

Unbewusste bestelle, werde deutlich, dass „nicht einfach der Mensch spricht, sondern Es in dem Menschen und durch den Menschen spricht“¹⁹³. Lacan erklärt, dass der Signifikant

„seine aktive Funktion [...] in der Bestimmung jener Wirkungen [ausübt], über die das Bedeutbare seine Prägung erleidet und durch dieses Erleiden Signifikat wird.“¹⁹⁴

Dementsprechend versucht jede Psychoanalyse, diese Wirkungen des Signifikanten aufzudecken und so das Trugbild eines festgefügteten Signifikats bzw. Sinns zu enthüllen. Dabei geht es letztendlich darum, die drängende Natur des Begehrens anzuerkennen und sich nicht stets an das jeweils nächste Objekt zu veräußern. Der Phallus-Begriff kommt hier ins Spiel, weil Lacan ihn im besonderen Maße dazu geeignet findet, das Unbewusste bzw. die Wirkungen des Signifikanten näher zu bestimmen. In „Die Bedeutung des Phallus“ geht Lacan vor allem präzise darauf ein, wie der Begriff *nicht* zu verstehen ist:

„Der Phallus in der Freudschen Doktrin ist kein Phantasma, wenn man unter Phantasma eine imaginäre Wirkung verstehen muß. Er ist als solcher ebensowenig ein Objekt (ein partiales, internes, gutes, böses etc.), insofern dieser Begriff die Realität hervorhebt, die in einer Beziehung angesprochen wird. Noch weniger wohl ist er das Organ, Penis oder Klitoris, das er symbolisiert.“¹⁹⁵

Mit dem Begriff „Phantasma“ bezieht sich Lacan auf die Wunschvorstellung, der Mensch könne die symbolische Kastration oder die Erfahrung des Mangels abwehren. Der Phallus-Begriff soll also nicht dazu dienen, eine neue Illusion der Vollkommenheit zu erschaffen oder die Einbindung in die symbolische Ordnung zu leugnen. Auf keinem Fall, so Lacan, darf der Phallus als reales Organ verstanden werden, weder als männliches noch als weibliches. Mitunter benutzt er, um dies deutlich zu machen, im Gegensatz dazu die biologischen Begriffe Penis und Klitoris. Bei dieser Unterscheidung ist er allerdings nicht immer konsequent, so dass der Leser stets selbst überlegen muss, wie er die jeweiligen Begrifflichkeiten im konkreten Kontext verstehen kann oder möchte.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ebd., S. 125f.

Lacan führt in „Die Bedeutung des Phallus“ weiter aus, dass der Begriff immer eindeutig auf die symbolische Ebene und Funktion des ursprünglich realen Organs verweisen soll. So kann er im Grunde nie als Objekt betrachtet werden, da dieses sich immer auf ein bestimmtes Körperteil bezieht, das als vom Rest des Körpers ablösbar oder abgelöst vorgestellt werden kann. Dies zu beachten ist wichtig, um das Objekt nicht fälschlicherweise auf die Seite des Signifikanten zu stellen. Der Phallus-Begriff kann nur dann überzeugen, wenn die Koppelung an das konkrete männliche Körperteil aufgelöst bleibt. Dies kommt besonders dann zum Ausdruck, wenn Lacan darauf besteht, was der Phallus ist, nämlich

„ein Signifikant, ein Signifikant, dessen Funktion in der intrasubjektiven Ökonomie der Analyse vielleicht den Schleier hebt von der Funktion, die er in den Mysterien hatte. Denn es ist der Signifikant, der bestimmt ist, die Signifikatswirkungen in ihrer Gesamtheit zu bezeichnen, soweit der Signifikant diese konditioniert durch seine Gegenwart als Signifikant.“¹⁹⁶

Im Gegensatz zu der Vielzahl an zum Teil eher verwirrenden Verweisen, was der Phallus alles nicht ist, scheint dies Lacans eindeutigste Bestimmung des Phallus-Begriffs zu sein. Diese Beschreibung verhilft überdies dazu, in den späteren Textanalyse Fragen aufzuwerfen, insofern der Phallus, wenn er als Signifikant definiert wird, „der bestimmt ist, die Signifikatswirkungen in ihrer Gesamtheit zu bezeichnen“, dazu verwendet werden kann, Bedeutungsmacht und Absolutheitsvorstellungen überhaupt erst kenntlich zu machen. Lacan fügt weiterhin an, dass kein Mensch sich als „ganz“ erachten kann, ohne als Subjekt durch die Beziehung zum Signifikanten markiert zu sein:

„Der Phallus ist der privilegierte Signifikant dieser Markierung, in der der Part des Logos mit der Heraufkunft des Begehrens konvergiert.“¹⁹⁷

Der Mensch, so kann man hier folgern, erfährt sich selbst an der Schnittstelle von Logos und Begehren oder, anders gesagt, im Wechselspiel von Vernunft und Rationalität einerseits und Sexualität und Impulsivität andererseits.

Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen begründet Lacan seine Wahl des Phallus als primären Signifikanten wie folgt:

¹⁹⁶ Ebd., S. 126.

¹⁹⁷ Ebd., S. 128.

„Man kann sagen, daß die Wahl auf diesen Signifikanten fällt, weil er am auffallendsten von alledem, was man in der Realität antrifft, die sexuelle Kopulation ausdrückt wie auch den Gipfel des Symbolischen im buchstäblichen (typographischen) Sinn des Begriffs, da er im sexuellen Bereich der (logischen) Kopula entspricht. Man kann auch sagen, daß er kraft seiner Turgeszenz das Bild des Lebensflusses ist, soweit dieser in die (in der) Zeugung eingeht.“¹⁹⁸

Dieses Zitat drückt in gewisser Weise insgesamt aus, inwiefern sich Lacans Arbeitsweise von der anderer Psychoanalytiker abhebt. Er erschließt den Bereich der Sexualität nicht in erster Linie durch Bilder oder Beziehungskonstellationen, sondern indem er ihn der symbolischen Ordnung analog setzt, um so „buchstäblich“ analysieren und erkennen zu können. Es erklärt sich so auch, warum Lacans Werk in Deutschland zunächst von den Literaturwissenschaften und nicht von den psychoanalytischen Schulen aufgenommen wurde: Seine Schriften stellen gewissermaßen eine Lektüremöglichkeit der menschlichen Psyche vor und bieten so einen Zugang zu nicht eindeutigen oder widersprüchlichen literarischen Figuren oder Geschehnissen.

Wie das obige Zitat verdeutlicht, bevorzugt Lacan den Phallus-Begriff, weil er in besonders auffälliger Weise die sexuelle Vereinigung und Zeugungskraft des Menschen zum Ausdruck bringt. Ähnlich der Symbolik, die den Phallus-Darstellungen der Antike zugeschrieben wird, verkörpert er die Macht und Gewalt des Lebens und der Lebenslust. Entgegen seiner Aussage, dass der Phallus nicht an das männliche Körperteil gekoppelt werden darf, gibt Lacan zu bedenken, dass sich Freud nicht ohne Grund „auf jenes Simulacrum bezogen [habe], das der Phallus für die Antike war.“¹⁹⁹

So wie der Phallus Zeugung und Fortpflanzung symbolisiert, treibt er – so betont das Zitat ebenfalls – in seiner Funktion als erster Signifikant den Bezeichnungs- und Bedeutungsprozess an. Er birgt die Kraft, das menschliche Dasein, das eben laut Lacan aus Sprache gemacht ist, Wort für Wort zu erschaffen und unendlich fortzusetzen. Ähnlich der Kopula eines Satzes, ohne die keine Bedeutung- oder Sinnzuweisung möglich wäre, kann etwas so für das Subjekt überhaupt erst ins Existieren kommen.

Die Literaturwissenschaftlerin Lena Lindhoff merkt an, dass der Phallus nicht nur die logische Verknüpfung bedingt, er stellt auch das einzige Verbindungsglied zum unerreichbaren „Realen“ dar.²⁰⁰ Das Reale wird sozusagen durch den Signifikanten

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd., S. 126.

²⁰⁰ Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 75.

substituiert. In diesem Sinne kann Lindhoff – in Anlehnung an ein Lacan-Zitat aus seinem Seminar „Encore“ – die gesamte „Natur der Dinge, die die Natur der Wörter ist“²⁰¹ als „phallisch“²⁰² bezeichnen. Die sprachliche Ordnung, so betont sie, setze stets „autonome Identitäten, wo es in Wahrheit nur Interaktion und Differenz gibt.“²⁰³ Auf diese Weise ist es auch möglich, dass der Phallus Abwesenheit und Anwesenheit gleichzeitig zum Ausdruck bringt. Einerseits erzeugt er die Erfahrung des Mangels, die kein Begehren ausfüllen kann, und andererseits begünstigt er die Illusion der Vollkommenheit, die laut Widmer letztlich „das Objekt des Inzests als höchstes, aber verbotenes Gut“ ist.²⁰⁴ Der Phallus fungiert als Symbol der Ganzheit, die niemals konkret gefasst werden kann. Obwohl er selbst signifizierend ist, entzieht er sich jeder Bestimmung seiner eigenen Bedeutung. Widmer betont, dass die unablässigen Versuche, „den Schleier seines Geheimnisses zu lüften“ ergebnislos bleiben müssen:

„Jeder Versuch, den Phallus zu repräsentieren, kehrt die Richtung des Bedeutens um: Er, der bewirkt, daß es überhaupt eine menschliche Realität gibt, wird selber zum Objekt, vom Symbolischen her gedacht.“²⁰⁵

Genau dies sei aber unauflösbar und überdies paradox.

Während Widmer die Wirkungsmacht des Phallus lobt, kritisieren andere Stimmen die Uneindeutigkeit und teilweise Mystifizierung des Begriffs, der keineswegs so vollständig aus dem Bezug zum männlichen Körper enthoben werden kann, wie Lacan vorgibt. Doerte Bischoff verfolgt in ihrem Aufsatz „Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung“ verschiedene der vielfältigen geschichtlichen und theoretischen Kontexte, in denen der Phallus-Begriff Verwendung findet. Bischoff schreibt, dass selbst das ausdrückliche Bemühen einer klaren Differenz zwischen Anatomischem und Symbolischen, zwischen Penis und Phallus, angesichts einer mächtigen kulturellen Tradition, die diesen Unterschied immer wieder verwischt habe, nur als Illusion zu bezeichnen sei.²⁰⁶ Kein anderer Teil des menschlichen Körpers habe das „kulturelle Imaginäre“ so anhaltend beschäftigt wie der Phallus, was auch Lacans psychosemiotische Konzeptualisierung nicht leugnen könne.²⁰⁷

²⁰¹ Lacan: Seminar 20, S. 80

²⁰² Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie, S. 75.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Widmer: Subversion des Begehrens, S. 13.

²⁰⁵ Ebd.

²⁰⁶ Bischoff: Körperteil und Zeichenordnung, S. 293f.

²⁰⁷ Ebd.

Der Phallus-Begriff stehe stets auch für etwas innerhalb einer bestimmten sozialen Ordnung wie etwa Fruchtbarkeit, Aggressivität, Herrschaftsgewalt, Kriegslust oder eben Männlichkeit.²⁰⁸ Daher bleibe es ein Skandalon, dass der Phallus zum herausragenden Zeichen erkoren wurde, um symbolische Macht in einem umfassenden Sinn zu figurieren. In diesem Sinne sei der Begriff von der feministischen Kritik der 1970er und 80er Jahre zu Recht als Zeichen einer patriarchalischen Kulturtradition angegriffen worden.²⁰⁹ Um den Zusammenhang zwischen Symbolisierungsprozessen und Körperkonstruktionen zu entblößen, habe es immer wieder Versuche gegeben, den Phallus-Begriff mit seiner leiblichen Wirklichkeit zu konfrontieren, um so den Kontrast zwischen der symbolischen Macht und der „Schwäche und Sterblichkeit“ des leiblichen Gegenparts aufzuzeigen.²¹⁰ Bischoff hebt eine künstlerische Arbeit hervor, die bereits Ende der 1960er Jahre Furore machte und die in besonderer Weise die Möglichkeit der Umformung und Verwandlung der Phallus-Symbolik zum Ausdruck bringt. Die Künstlerin Louise Bourgeois fertigte damals einen etwa 60 Zentimeter hohen, aus Gips und Latex bestehenden Phallus, den sie frei schwebend an einem Haken aufhängte und überraschenderweise „*Fillette*“ (*une petite fille*) nannte.²¹¹ Während die Größe des Exponats, sowie seine Festigkeit und Aufrichtung auf die traditionelle Phallus-Symbolik verweisen, betont die Aufhängung an einem Metallhaken Empfindlichkeit und Verwundbarkeit.²¹² In einem Interview, das Bezug nimmt auf eine 1982 entstandene Fotografie von Robert Mapplethorpe, für die Bourgeois die Plastik unter den Arm klemmte, um sich im Auge der Kamera wohler zu fühlen, spricht die Künstlerin darüber, dass „*Fillette*“ sie beschützt habe.²¹³ Das männliche Geschlechtsteil sei für sie zwar einerseits immer etwas sehr Zartes und Empfindliches gewesen, erinnere sie aber gleichzeitig an die produktive Kraft ihrer künstlerischen Arbeit. Bischoff betont, dass Bourgeois ihren überdimensionalen Phallus bewusst in Szene gesetzt habe, um die Ambivalenz der Symbolik zu unterstreichen. Die „Polarität zwischen Zärtlichkeit und empfundener Gewalt, die sie mit ihrem Objekt verbinde“,

²⁰⁸ Ebd., S. 294.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd., S. 296.

²¹¹ Ebd., S. 296f.

²¹² Ebd., S. 297.

²¹³ Ebd., S. 297f.

spiele mit der weiblichen Perspektive gegenüber dem Phallus, der so „souveräne Autorschaft, kindliche Naivität und Mutterposition“ in einem verkörpere.²¹⁴

Eine ähnlich ambivalente und kritische Haltung nimmt laut Bischoff Slavoj Žižek ein, wenn er zu bedenken gibt, dass der Phallus zwar als „Organ der Macht-Potenz“ betrachtet werden könne, er dabei aber ein Organ sei, „bei dem sich die Zurschaustellung einer Potenz der Kontrolle des Subjekts essentiell entzieht.“²¹⁵ Sowohl die erwähnte künstlerische Arbeit wie auch diese Aussage unterläuft Lacans Überhöhung und Privilegierung des Phallus. Indem Bourgeois und Žižek Lacans hartnäckige theoretische Entkoppelung von Phallus und Penis außer Acht lassen und die dem Begriff zugewiesene Macht und Gewalt relativieren, öffnen sie den Bedeutungszusammenhang für neue Perspektiven.

Die Kulturwissenschaftlerin Claudia Öhlschläger kritisiert vor allem den undurchsichtigen und argumentativ nicht überzeugenden Vorgang, durch den Lacan den Phallus zum „privilegierten Signifikanten“ erklärt und ihm so seinen Absolutheitsanspruch zuweist.²¹⁶ Mit Butler betont sie, dass erst die aufwendige, „performative“ Erzeugung des Begriffs seinen privilegierten Status hervorrufe.²¹⁷ Indem Lacan eine Vielzahl an Negationen nenne, die nicht der Präzisierung der Funktion dienen, sondern sie eher verschleiern, überspiele er die Paradoxie der Bedeutungszuweisung. Lacans „rhetorischer Balanceakt“ lenke von dem „Tatbestand“ ab, dass der Phallus als privilegiertes Organ sehr wohl am Ursprung aller imaginären Wirkungen stehe.²¹⁸ Da der Phallus sich zuallererst durch sein Verschwinden als signifizierend erweise, offenbare er sich „endgültig als eine Figur des Theatralen“, als ein „Fetisch“, der nur in der Verherrlichung seiner Abwesenheit Präsenz erhalten könne.²¹⁹ Öhlschläger nennt Lacans Setzung des Phallus – als einen „Totalität garantierenden Signifikanten“ – sogar den „Effekt einer Täuschung“, insofern er eine Loslösung vom biologischen und anatomischen Körper vorgebe, die nicht existiere.²²⁰ Nur durch die bewusste theoretische Inszenierung erhalte der Phallus-Begriff seine Bedeutung und Machtposition. Durch die Ausrichtung auf den Ödipuskomplex erzeuge

²¹⁴ Ebd., S. 298.

²¹⁵ Ebd., S. 299.

²¹⁶ Öhlschläger: *Mimesis – Mimikry – Maskerade*, S. 357.

²¹⁷ Vgl. Butler: *Körper von Gewicht*, S. 95ff.

²¹⁸ Öhlschläger: *Mimesis – Mimikry – Maskerade*, S. 357.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd., S. 360.

Lacan überdies „ein theatrales Geschlechterkonzept“, das Männer und Frauen zwangsweise an den Phallus und das damit verbundene Spiel um Haben und Sein knüpfe.²²¹

Sowohl Bischof wie auch Öhlschläger beziehen sich in ihrer Kritik auf Butler, deren Konstrukt des „lesbischen Phallus“ später noch eingehend betrachtet werden soll.²²² Öhlschläger betont, dass Butlers Gegenentwurf die „phantasmatischen Voraussetzungen, die wuchernde Katachrese“ der lacanschen Theorie zum Vorschein bringe.²²³ Bischoff hingegen geht es weniger um die Aufdeckung der theoretischen Konstruktion, sondern um den Wunsch, auch das weibliche Begehren ins Zentrum zu stellen. Es sei wichtig,

„diesen zentralen symbolischen Ort nicht einfach Männern zu überlassen, zu leugnen oder anderswo zu suchen, sondern vielmehr dessen Geltung in wechselnden Kontexten zu erproben und damit seinen konstruktiven Charakter herauszustellen.“²²⁴

Diese Auffassung entspricht auch dem Vorgehen der vorliegenden Arbeit, die – wie bei den späteren Literaturanalysen deutlich werden soll – vor allem die Frage ins Zentrum stellt, wie der Begriff des Phallus ebenso wie der des „lesbischen Phallus“ dazu verhelfen kann, Geschlechtlichkeit und Begehren insgesamt zu thematisieren. Das nächste Kapitel wendet sich jedoch zunächst wieder der Theorie Lacans zu, die den Phallus eben nicht ausschließlich in den Kontext der symbolischen Ordnung stellt, sondern ihn auch dazu verwendet, die Beziehung zwischen den Geschlechtern näher zu bestimmen.

2.2 Phallus-Sein und Phallus-Haben: Lacans Bestimmung der Geschlechterbeziehung

Ausgehend von diesem allgemeinen Verständnis des Phallus als Signifikant wendet sich Lacan in seinem Aufsatz über „Die Bedeutung des Phallus“ auch seinen Wirkungen auf die psychische Entwicklung des Menschen zu. Um die Bedeutung des

²²¹ Ebd.

²²² Vgl. Kapitel IV. 2.1.

²²³ Öhlschläger: Mimesis – Mimikry – Maskerade, S. 358.

²²⁴ Bischoff: Körperteil und Zeichenordnung, S. 295.

Ödipuskomplexes und speziell den Sinn der phallischen Phase zu erfassen, geht Lacan auf die Beziehung des Subjekts zum Phallus ein, die sich ihm zufolge

„ohne Rücksicht auf den anatomischen Geschlechtsunterschied herstellt und deswegen eine besonders heikle Deutung bei der Frau und in bezug auf die Frau verlangt.“²²⁵

Obwohl Lacan insgesamt betrachtet den Bedeutungsschwerpunkt des Ödipuskomplexes auf die Rolle des Vaters bzw. die symbolische Ordnung setzt, ist auch das Verständnis der Mutter-Kind-Beziehung ausgesprochen wichtig, um so seine theoretische Position zum Geschlechterverhältnis zu erschließen.

Wie ich bereits dargestellt habe, ist die erste Phase des Ödipuskomplexes durch die Einheit von Mutter und Kind geprägt, wobei beide gleichfalls ihrem jeweils spezifischem Begehren ausgesetzt sind. Das Kind, das von der Pflege und Zuwendung der Mutter abhängig ist, erkennt bald, dass die zunächst allmächtig wirkende Mutter ebenso wie es selbst durch ein Begehren – das Begehren, die Spaltung zum Anderen zu überwinden – gezeichnet ist. Um sich ihre Aufmerksamkeit zu sichern, versucht es, sich zum Objekt ihres Begehrens zu machen und so ihre Erfahrung des Mangels auszufüllen. Allerdings muss das Kind schnell begreifen, dass es das Begehren der Mutter nicht vollständig befriedigen kann, weil dies auch auf etwas außerhalb ihrer Einheit gerichtet ist. Hier bringt Lacan den Phallus-Begriff ein. Dem Kind biete sich nur eine Antwort auf das rätselhafte Begehren der Mutter: anders als es ursprünglich angenommen habe, erkennt es nun, dass die Mutter den Phallus nicht „enthält“ oder besitzt, sondern durch ihr Begehren nach dem imaginären Phallus bzw. der imaginierten Vollkommenheit geprägt ist.²²⁶ Lacan folgert:

„Wenn das Begehren der Mutter der Phallus *ist*, will das Kind, um es zu befriedigen, Phallus sein. So macht sich die dem Begehren immanente Spaltung schon dadurch bemerkbar, daß sie im Begehren des Anderen erfahren wird; denn sie opponiert dagegen, daß das Subjekt sich damit begnügt, das, was es an Realem, was diesem Phallus entspricht, *haben* kann, dem Anderen zu präsentieren, denn, was es hat, zählt nicht höher als das, was es nicht hat, in Anbetracht seines Anspruchs auf Liebe, der möchte, daß es ist.“²²⁷

²²⁵ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 121.

²²⁶ Ebd., S. 129f.

²²⁷ Ebd.

Zwischen Kind und Mutter entspinnt sich so ein Spiel zwischen Phallus-Sein und Nicht-Sein. Das Kind, das durch die Hinwendung und Liebe der Mutter eine Belohnung für sein Erscheinen als Phallus erhält, empfindet zunächst eine große Befriedigung an diesem Täuschungsspiel. Indem es das Begehren der Mutter als Personifizierung des Anderen prüft, kann es teilhaben an der Befriedigung des Anderen, dessen Objekt – also Erfüllungsversprechen – es ist. Mit dem Erwachen der Sexualtriebe verwandelt sich die anfängliche Befriedigung allerdings in die beängstigende Vorstellung, von der Mutter verschlungen werden zu können. Diese Angst löst sich erst mit dem Hinzukommen des Vaters, der dem Begehren der Mutter ein „Nein“ entgegensetzt. Das Kind wird so von der Last befreit, der Phallus der Mutter zu *sein*, da es nun erfährt, dass der Vater den Phallus *hat*. Die Erkenntnis dieses väterlichen Phallus-Habens ist laut Lacan entscheidend für die Lösung des Konfliktes.

Wesentlicher Moment an diesem Ablauf ist – und dies gilt sowohl für den Jungen wie auch für das Mädchen –, dass die zunächst als phallisch vorgestellte Mutter als nicht-phallisch erkannt wird. Die Entdeckung ihrer vermeintlichen „Kastration“ ist essentiell für das Kind, um sich von der Mutter zu lösen und in die soziale Welt einzutreten. Pagel beschreibt die Rolle des Phallus in diesem Reigen wie folgt:

„Der Phallus, der hier die Signifikanz einer Leerstelle bei der Mutter bezeichnet, ist das „Symbol“ für ihren Mangel schlechthin – für den Mangel, der sich in immer neuer Gestalt in jenen Objekten „klein a“ verkörpert, die das menschliche Begehren auf seiner Suche nach libidinöser Erfüllung umkreist.“²²⁸

In diesem Sinne erschließt sich auch die Bedeutung des Phallus für die Mutter selbst, wie im Bezug zum Ödipuskomplex auf vielfältige Art und Weise betrachtet werden kann. Eine der psychoanalytischen Grundannahmen ist, dass das Mädchen bzw. die Frau von einem Penisneid gezeichnet ist und daher den starken Wunsch nach einem Kind empfindet, das als Platzhalter für den Phallus fungieren soll, um diesen „Mangel“ zu überwinden. Dieser Wunsch dauere auch dann noch an, wenn sie bereits ein Kind habe und äußere sich dementsprechend bei der erwachsenen Frau in ihrem Begehren des männlichen Organs im Geschlechtsverkehr.

Neben der bisher genannten Bedeutung der Mutter besitzt sie auch eine reale Funktion für das Kind: sie ist die erste Person, die den Säugling versorgt oder ihm seine

²²⁸ Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, S. 103.

Bedürfnisse kurzzeitig versagt. Indem sie ihm Spielzeug oder andere Ersatzgegenstände für ihre Abwesenheit gibt, führt sie das Kind an die symbolische Form der sozialen Welt heran. Auf der imaginären Ebene hingegen wird die Mutter vom Kind mit verschiedenen Attributen versehen, die sich als illusionär entpuppen müssen: sie ist weder phallisch noch allmächtig und sie muss auch keine Quelle der Angst vor dem Verschlungen-Werden oder Verschwinden sein. Die für die psychische Entwicklung des Kindes vor allem entscheidende Mutter ist laut Lacan die Symbolische, die den ersten Anderen, mit dem sich das Kind auseinandersetzen muss, verkörpert. Sie führt es in die Ordnung der Sprache ein, indem es seine Schreie interpretiert und ihnen so eine erste Bedeutung zuweist.

Wie sich gezeigt hat, zirkuliert der Phallus in der ersten Phase des Ödipuskomplexes als imaginäres Objekt zwischen Mutter und Kind, durch das dieses überhaupt erst in den Kreislauf des Begehrens und der Sprache eintreten kann. Der Phallus kann hier also als der Antreiber der symbolischen Ordnung verstanden werden, durch den der Mensch zum Menschen werden kann. Lacan bezeichnet dies als die Möglichkeit des Kindes, als Signifikant bzw. als Subjekt ins Erscheinen treten zu können.

So wie der Phallus in dieser Entwicklungsstufe Voraussetzung und Initiator ist, organisiert er laut Lacan auch die Beziehungsstruktur zwischen den Geschlechtern. Wie in Bezug zur ersten Phase des Ödipuskomplexes deutlich wurde, gibt es zwei strukturelle Muster, die sich auf den Phallus beziehen: das Phallus-Haben und das Phallus-Sein.²²⁹ Letzteres entsteht laut Lacan

„über das Dazwischentreten des Scheins, der an die Stelle des Habens rückt, um es auf der einen Seite zu schützen, auf der andern Seite den Mangel im andern zu maskieren.“²³⁰

Die Frau – denn sie ist es, die keinen Phallus *hat* – entwirft sich also als eine Vortäuschung des Phallus. Diese dient einerseits dazu, ihren Mangel zu verbergen, und stellt andererseits sicher, dass die Illusion ihrer „Vollständigkeit“ gleichzeitig geschützt werden kann. Lacan gibt dazu folgendes zu bedenken:

²²⁹ Bischoff verweist in diesem Kontext auf die Anknüpfung der psychoanalytischen Theorien an den antiken Kult des Dionysos und Euripides „Bakchen“. Außerdem nennt sie Lessings „Emilia Galotti“ von 1772 als Beispiel für eine literarische Inszenierung des Phallus-Seins der Frau und der Frage nach dem Phallus insgesamt. (Siehe Bischoff: Körperteil und Zeichenordnung, S. 302-312)

²³⁰ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 130.

„So paradox diese Formulierung auch erscheinen mag, wir behaupten, daß die Frau, um Phallus zu sein, Signifikant des Begehrens des Anderen, einen wesentlichen Teil der Weiblichkeit, namentlich all ihre Attribute in die Maskerade zurückbannt. Ausgerechnet um dessentwillen, was sie nicht ist, meint sie, begehrt und zugleich geliebt zu werden.“²³¹

Die Position der Frau in der symbolischen Ordnung ist laut Lacan also dadurch bestimmt, ein Sein vorzugeben, das niemals bestand. Weiblichkeit ist demzufolge eine Struktur, die sicherstellt, dass die Frau für etwas begehrt und geliebt wird, dass sie nicht besitzt. Um diesen Tatbestand zurückzuhalten, muss sie als etwas erscheinen, was sie nicht erfüllen könnte. Auf diese Weise sorgt Weiblichkeit dafür, fortdauerndes Ziel des Begehrens des Anderen zu sein. Nur auf diesem Wege – als Objekt – sucht die Frau ihr eigenes Begehren, nämlich die Erfüllung des Mangels, zu stillen. Lacan spricht hier davon, dass sie ihr eigenes Begehren als Signifikant im Körper desjenigen findet, auf den sich ihr Liebesanspruch richtet. Eine Nicht-Befriedigung ihrer sexuellen Bedürfnisse könne deshalb von der Frau konfliktfreier ertragen werden, weil sie ihr Begehren leichter durch einen Liebeswunsch kompensieren könne.²³² Der Mann hingegen finde, da er den Phallus hat, seine Ansprüche nur in der Liebesbeziehung zur Frau befriedigt oder verlagere sein Begehren auf immer neue Frauen, die für ihn den Phallus bedeuten.²³³

Vergleicht man Lacans Beschreibung der weiblichen Maskerade mit dem Konzept Rivières, wird deutlich, dass Lacan zwar den Begriff übernommen hat, ohne dies zu kennzeichnen, er aber auch einen von Riviere abweichenden Gedankengang entwickelt. Rivières These war, dass

„Frauen, die nach Männlichkeit streben, zuweilen eine Maske der Weiblichkeit aufsetzen, um die Angst und die Vergeltung, die sie von Männern befürchten, abzuwenden.“²³⁴

Die Maskerade ist so betrachtet ein Mechanismus, der Frauen dazu verhilft, den Besitz ihrer Männlichkeit durch die Vortäuschung von Weiblichkeit zu verstecken. Dieser Schutzschild ist allerdings keine reine Technik der Angst- oder Gewaltvermeidung,

²³¹ Ebd.

²³² Ebd., S. 130f.

²³³ Ebd., S. 131.

²³⁴ Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S. 35.

sondern laut Riviere identisch mit der Authentizität der Frau.²³⁵ Im Gegensatz zu Rivières Konzept, das sich auf die Stabilisierung des Geschlechterverhältnisses als Teil des sozialen Lebens bezieht, beschreibt Lacan einen psychischen Prozess, der an den Phallus und das Begehren des Menschen gekoppelt ist. Weil die Frau keinen Phallus hat, aber dennoch geliebt und begehrt werden will, täuscht sie vor, der Phallus zu sein. An die Stelle des Habens tritt die Erscheinung als Phallus, um so „Signifikant des Begehrens des Anderen“ sein zu können. Die Maskerade wirkt hierbei in zwei Richtungen: zum einen maskiert sie den „Mangel“ und zum anderen schützt sie den Schein-Status und hält so die Illusion des „Phallus-Seins“ der Frau aufrecht. Lacans Verständnis der Maskerade orientiert sich also an der Annahme, dass die Frau diesen Schein-Mechanismus benötigt, um das Fehlen des Phallus zu kompensieren. Weil sie keinen Phallus hat und daher nicht Subjekt des Begehrens sein kann, macht sie sich mit Hilfe der Maskerade zum Objekt.

Benthien bringt den Unterschied zwischen Riviere und Lacan treffend zum Ausdruck, wenn sie schreibt: „Bei Riviere verhüllt Weiblichkeit Männlichkeit, bei Lacan hingegen Männlichkeit Weiblichkeit.“²³⁶ Da Lacan die Privilegierung des Phallus voraussetzt, ist in seiner Theorie kein eigenständiges weibliches Begehren denkbar. Die Frau kann ihre Teilhabe am Phallus nur durch eine Vortäuschung ausdrücken, daher betont Benthien zu Recht, dass Männlichkeit in dieser Betrachtungsweise die Existenz von Weiblichkeit „verhüllt“. Nur eine Übereinstimmung gebe es, so Benthien, bei Riviere und Lacan: beide beschrieben Weiblichkeit als eine Form der „Mangelhaftigkeit“, die die Notwendigkeit der Maskerade hervorruft.²³⁷

Bei den späteren Romananalysen werden beide Konzepte Verwendung finden. Gerade ihre Widersprüchlichkeit soll dazu verhelfen, unterschiedliche Aspekte von Weiblichkeit zum Vorschein zu bringen, so dass auch die Gültigkeit und Übertragbarkeit der Theorien überprüft werden kann. Um einen kritischen Rückblick auf Rivières und Lacans Maskerade-Konzept werfen zu können, wird die Frage nach dem Begehren der weiblichen Romanfiguren ins Zentrum gestellt werden. In diesem Sinne kommen eine Vielzahl an Fragen zu Geschlechtlichkeit und Sexualität zum Tragen: welcher Art sind die in den Romanen vorkommenden Maskeraden? Was wird

²³⁵ Ebd., S. 39.

²³⁶ Benthien: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. S. 48.

²³⁷ Ebd.

maskiert, was vorgetäuscht, was versteckt oder beschützt? Gibt es tatsächlich etwas, das den Figuren fehlt und welche Impulse für ihr Handeln entstehen daraus? Worauf richten sie ihr Begehren? Funktionalisieren sie ihre Weiblichkeit oder Männlichkeit? Und vor allem auch: welche Rolle spielt der Phallus bzw. die Möglichkeit, sich den Phallus anzueignen oder „phallisch“ zu sein? In welchem Verhältnis stehen Weiblichkeit und Schöpferkraft?

In seinem Aufsatz über „Die Bedeutung des Phallus“ führt Lacan weiter aus, dass sich die männliche Homosexualität, der Beziehung zum Phallus entsprechend, „auf den Abhang des Begehrens konstituiert“, während sich die weibliche Homosexualität „an einer Enttäuschung orientiert, die den Abhang des Liebesanspruchs verstärkt“.²³⁸ Dies könnte man so verstehen, dass Lacan die männliche Homosexualität als eine Verweigerung des Begehrens des Anderen begreift und die weibliche Homosexualität als enttäuschte Reaktion auf den Nicht-Besitz des Phallus. Diese Einwürfe – so Lacan selbst – benötigten eigentlich eine tiefgehende Auseinandersetzung vor allem in Bezug auf die Funktion der Maske, „sofern diese jene Identifikation beherrscht, in denen die Verweigerungen des Anspruchs sich auflösen.“²³⁹

Lacan schließt seinen Aufsatz über „Die Bedeutung des Phallus“ mit einem Hinweis zur Wirkungsmacht der Geschlechter-Maskerade. Er schreibt:

„Die Tatsache, daß die Weiblichkeit ihr Refugium in dieser Maske findet durch die Verdrängung, die dem phallischen Kennzeichen des Begehrens inhärent ist, führt zu der merkwürdigen Konsequenz, daß beim Menschen die männliche Parade selbst als weiblich erscheint.“²⁴⁰

Während Weiblichkeit nicht anders als in der Maskerade existiert, weil sie eine Vortäuschung ist, die das Begehren des Anderen einfängt, bleibt der Mann also bestehen, so lange er keine „männliche Parade“ inszeniert, die ihm einen Schein-Status verleihen würde – ihn also in anderen Worten weiblich werden lässt.

Sowohl Lacans Versuch der psychoanalytischen Begründung von Homosexualität, wie auch seine in diesem Kontext offenkundige Abwertung weiblicher Sexualität und

²³⁸ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 131.

²³⁹ Ebd., S. 132.

²⁴⁰ Ebd.

Körperlichkeit, ist durch feministische Theoretikerinnen vielfach kritisiert worden.²⁴¹ Der Psychoanalytiker Widmer hingegen spricht davon, dass die Geschlechter die Prinzipien der Strukturiertheit und Unstrukturiertheit verkörpern. Dies habe die Konsequenz, dass die Frau den Phallus begehren müsse, um ins Existieren zu kommen²⁴², während der Mann das Nicht-Phallische abwehre, um im Existieren zu bleiben. Inwiefern sich dieser theoretische Einwurf durch die Betrachtung der Romanfiguren bestätigen oder verwerfen lässt, zeigen die späteren Literaturanalysen. Vor allem Rávic Strubels „Kältere Schichten der Luft“ und Hackers „Die Habenichtse“ thematisieren Homosexualität und fragen in Bezug dazu nach Selbstbildern, Wertevorstellungen, Konflikten und Möglichkeiten der freien Lebensgestaltung.

Während Lacan seinen Begriff der Maskerade nur ansatzweise ausführt und so mehr Fragen aufwirft, als er klärt, spricht er im Verlauf seines Werkes immer wieder über den Begriff des Scheins, der trügt und verstellt.²⁴³ Evans weist darauf hin, dass die Einteilung in Imaginäres und Symbolisches die Opposition von Erscheinung und Wesen, wie sie in der Philosophie üblich ist, begünstigt. Die imaginäre Ordnung sei „der Bereich der beobachtbaren Phänomene, die als Täuschungen fungieren“ und stehe damit im Gegensatz zum Symbolischen als dem Bereich der Struktur, „die nicht beobachtbar ist, sondern auf die geschlossen werden muß.“²⁴⁴

Jede wissenschaftliche Untersuchung leite sich aus der Grundthese ab, dass versucht werden müsse, einen falschen Schein zu überwinden und in eine verborgene Realität vorzudringen. Anders als in den Naturwissenschaften gehe es bei der Psychoanalyse nicht ausschließlich um die Aufdeckung des Scheins, sondern ganz besonders darum, zu verstehen, welcher Absicht der Schein entsprungen ist.²⁴⁵ Lacan spricht davon, dass nur

²⁴¹ Hier ist sowohl an die französischen Theoretikerinnen der *écriture féminine* zu denken (wie z.B. Irigarays „Das Geschlecht, das nicht eins ist“, 1979, oder Cixous' „Die unendliche Zirkulation des Begehrens“, 1977), wie auch an die seit Mitte der 1980er-Jahre erschienenen Werke der Geschlechterforschung. Butlers hierfür maßgebliche Arbeiten „Das Unbehagen der Geschlechter“ und „Körper von Gewicht“ werden später eingehend betrachtet, um mit Hilfe ihres Konzepts des „lesbischen Phallus“ ein Gegengewicht zu Lacans Theorie zu bilden. Bischoff nennt auch Teresa de Lauretis' „Die andere Szene“, in dem diese versuche, den Phallus ins Zentrum einer Theorie über lesbische Sexualität zu stellen und so einen neuartigen Symbolisierungshorizont zu schaffen. (Vgl. Bischoff: Körperteil und Zeichenordnung, S. 296).

²⁴² Widmer beispielsweise bringt dies in einen Zusammenhang damit, dass Frauen einen stärkeren Hang dazu hätten, ein Gefühl von Leere zu empfinden, und sie deshalb anfälliger dafür seien, an Depressionen zu erkranken. (Widmer: Subversion des Begehrens, S. 102.)

²⁴³ Lacan verwendet sowohl den französischen Begriff *apparence* wie auch *semblant*.

²⁴⁴ Evans: Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse, S. 258.

²⁴⁵ Ebd., S. 258f.

derjenige, der dem falschen Schein entkommt, zur Wahrheit gelangen könne.²⁴⁶ Allerdings betont er auch, dass Schein und Wahrheit nicht einfach als Gegensätze verstanden werden können, sondern wesentlich zusammenhängen. Dies verbildlicht er anhand des Möbius-Bands. Diese dreidimensionale Figur, die beispielsweise aus einem Papierstreifen gefertigt werden kann, indem man die Enden einmal verdreht und sie dann zusammenheftet, erweckt fälschlicherweise den Eindruck, aus zwei verschiedenen Seiten zu bestehen. Führt man mit dem Finger über die Oberfläche des Papierstreifens, erkennt man, dass die visuell als zweiseitig wahrgenommene Form in Wirklichkeit zusammenhängt und keine Grenze zwischen Innen und Außen ausgemacht werden kann.²⁴⁷

Im seinem Seminar „Encore“ von 1972/73, das im weiteren Verlauf der Theoriedarlegung thematisiert werden soll, gibt Lacan zu bedenken, dass das Genießen des Anderen in der Liebesbeziehung ebenfalls aufgrund eines Scheins entstehe. Dieser basiere darauf, dass der Mensch daran glaube, sich sexuell mit dem Partner vereinigen zu können. Lacan zufolge ist diese Einheit mit dem Anderen unmöglich zu verwirklichen, da der Mensch, der in die symbolische Welt eingerückt ist, niemals zu einem vor-ödipalen Erleben zurückkehren kann. Der Mensch lasse sich allerdings gerne vorgaukeln, dass es eine Wiederkehr zu dem Gefühl der Symbiose, das er im Leib der Mutter erlebt hat, geben könnte. Er möchte den Schein bewahren, dass seine Abtrennung aufgelöst werden kann, so dass er von der Spaltung zum Anderen befreit wird. Diesem Begehren erteilt Lacan eine eindeutige Absage, indem er betont, dass es kein Geschlechtsverhältnis – im Sinne des Verschmelzens – geben kann. Das Objekt des Begehrens sei immer ein Schein des Seins, da jede Besitznahme dieses Objekts ein neues Begehren entfachen würde, und es daher nicht möglich ist, zum Sein an sich vorzudringen. Auch die Liebe, so Lacan, richte sich häufig auf den Schein, da sie viel mit der Illusion zutun habe, es könne eine harmonische Beziehung zwischen den Geschlechtern geben. Diese sei aber nicht zu verwirklichen, da Mann- und Frau-Sein in der symbolischen Ordnung zwei gegensätzliche und unvereinbare Positionen bezeichneten.

²⁴⁶ Lacan: Seminar 7, S. 310f.

²⁴⁷ In der Geschlechterforschung wird beispielsweise der Transvestit als theoretische Intervention verstanden, der Lacans Theorie stört, indem er das Dazwischentreten eines Scheins an die Stelle des Habens rückt. Die so entstehende Umwertung des Geschlechterverhältnisses verändert auch die Perspektive auf die Privilegierung des Phallus. (Vgl. z.B. Garber: Fetisch-Neid.)

3. Das Spiegelstadium: Selbst-Bild und Täuschung

Lacans erster offizieller Beitrag zur psychoanalytischen Theorie war sein Vortrag über „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion“, den er 1936 beim „14. internationalen psychoanalytischen Kongress“ in Marienbad hielt. Der Vortrag wurde 1949 in einer neueren Fassung veröffentlicht. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist der so genannte „Spiegeltest“, den der französische Psychoanalytiker Henri Wallon, ein Freund Lacans, 1931 erfand. Dieser Test vergleicht das Verhalten eines Schimpansenjungen mit dem eines Kleinkindes beim Anblick ihres eigenen Spiegelbildes. Der Schimpanse nimmt sein Bild durchaus wahr, verliert aber schnell das Interesse daran und wendet sich ab. Im Unterschied dazu löst das Experiment beim Kleinkind sofort eine Reihe von Gesten aus

„mit deren Hilfe es spielerisch die Beziehung der vom Bild aufgenommenen Bewegungen zur gespiegelten Umgebung und das Verhältnis dieses ganzen virtuellen Komplexes zur Realität untersucht.“²⁴⁸

Die „illuminative Mimik“ seines „Aha-Erlebnisses“ signalisiert, dass es „im Spiegel bereits sein eigenes Bild als solches“²⁴⁹ erkennt. Dieses Schauspiel lässt sich beliebig wiederholen: stets versucht der motorisch noch völlig unselbständige Säugling, „in einer Art jubilatorischen Geschäftigkeit“²⁵⁰ weitere Blicke auf sein Spiegelbild zu erhaschen, um es zu fixieren. Laut Lacan zeigt die Reaktion des Kleinkindes auf sein eigenes Spiegelbild weitaus mehr, als es der einfache Test vermuten lässt. Das Erkennen des eigenen Bildes bezeichnet er vielmehr als einen wichtigen „Augenblick des Intelligenz-Aktes“²⁵¹, der zutreffender mit dem Begriff „Spiegelstadium“ erfasst werden könne, da er einen Wendepunkt in der geistigen Entwicklung des Menschen markiere. Lacan betont, dass der Säugling selbst dann, wenn es keinen Spiegel gibt, sein Verhalten im imitierenden Verhalten anderer Kinder oder dem der Erwachsenen reflektiert sieht. Durch die zumeist wechselseitige Imitation fungiere die andere Person als Spiegelbild. Dass diesem Bild eine derart maßgebliche Wirkung auf den Organismus innewohnt,

²⁴⁸ Lacan: Spiegelstadium, S. 63.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd.

belegt Lacan mit dem Verweis auf verschiedene biologische Experimente, die gezeigt haben, dass die Wahrnehmung eines Artgenossen beispielsweise ein bestimmtes Schwarmverhalten auslösen oder die Ausreifung der Sexualorgane initiieren kann.

Anfangs setzte Lacan das Spiegelstadium auf die Zeit zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat, erkannte aber bald, dass es einen grundlegenden und fortdauernden Aspekt der Subjekt-Struktur repräsentiert und darüber hinaus das Paradigma der imaginären Ordnung darstellt. Zur Bedeutung des Spiegelstadiums führt er aus:

„Man kann das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung. Daß ein Bild für einen solchen Phasen-Effekt prädestiniert ist, zeigt sich bereits zur Genüge in der Verwendung, die der antike Terminus *Imago* in der Theorie findet.

Die jubulatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in diesem *infans*- Stadium ist, wird von nun an – wie uns scheint – in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das *Ich* (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem andern und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjekts wiedergibt.“²⁵²

Wie hier deutlich wird, sind die Begriffe Identifikation und Imago wesentlich für die Erfassung des Spiegelstadiums; ebenso wie die Erkenntnis, dass die Begegnung mit dem eigenen Spiegelbild für die Ausbildung des Ichs konstitutiv ist. Bereits Freud verwendete den Begriff der Identifikation, um den Prozess zu bezeichnen, in dem sich das Kind Eigenschaften eines anderen Subjekts aneignet. Auf dieser Grundlage konstruieren sich das Ich und das Über-Ich. Lacan unterscheidet zwischen zwei entscheidenden Momenten der Identifizierung: die Übernahme des Spiegelbildes im Spiegelstadium betrachtet er als primäre Identifizierung, durch die das Ideal-Ich hervorgerufen wird und eine libidinöse Beziehung mit dem eigenen Körper-Bild entsteht. Als sekundäre Identifizierung bezeichnet er die letzte Phase des Ödipuskomplexes, durch die das Kind die Rivalität zum Vater überwindet und in die symbolische Ordnung eintritt. Das Ideal-Ich bildet sich folglich aus einem Abbild des Selbst heraus. Es bezeichnet eine Selbstwahrnehmung, die über den Umweg der eigenen

²⁵² Ebd., S. 64.

visuellen Vorstellung vonstatten geht. Dieses Bild, das eine Vollständigkeit von Fertigkeiten und Möglichkeiten vorgaukelt, die das Kleinkind noch längst nicht erlangt hat, löst bei ihm eine geradezu betörende Faszination aus. Da es selbst in seinem aktuellen Entwicklungsstand – wie es oben hieß – „noch eingetaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege“, erlebt es sein Spiegelbild als eine Art Ausbruch aus seiner bisherigen Beschränkung. Die Verwechslung von tatsächlichem Dasein und äußerem Schein beschreibt Lacan in seinem Vortrag wie folgt:

„Die totale Form des Körpers, kraft der das Subjekt in einer Fata Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt, ist ihm nur als „Gestalt“ gegeben, in einem Außerhalb, wo zwar diese Form eher bestimmend als bestimmt ist, wo sie ihm aber als Relief in Lebensgröße erscheint, das sie erstarren läßt, und einer Symmetrie unterworfen wird, die ihre Seiten verkehrt – und dies im Gegensatz zu der Bewegungsfülle, mit der es sie auszustatten meint.“²⁵³

Mit dem Begriff der „Gestalt“ benennt Lacan ein spezifisches Ordnungsmuster, das visuell übermittelt wird und ein einheitliches Ganzes suggeriert. Die „Gestalt“ ist die Illusion einer Vollständigkeit und Geschlossenheit, die dem Menschen als Wunschbild seines Daseins fortdauernd erhalten bleiben wird. Das Spiegelbild täuscht das vor, was Lacan die „totale Form des Körpers“ nennt – eine Totalität, die von Anfang an zugleich einen wesentlichen Moment der Verwechslung beinhaltet, da an die Stelle realistischer körperlicher Möglichkeiten die Phantasie zukünftiger Ausgereiftheit und Macht tritt. Anstatt diese als ein Ideal zu erkennen, das niemals erreicht werden kann, verbringt das Individuum sein zukünftiges Leben damit, es als sein „wirkliches“ Selbst zu betrachten. In seinem ersten Seminar nennt Lacan das Spiegelstadium

„das ursprüngliche Abenteuer, in dem der Mensch zum erstenmal die Erfahrung macht, daß er sich sieht, sich reflektiert und sich als anders begreift, als er ist – die wesentliche Dimension des Menschlichen, die sein ganzes Phantasieleben strukturiert.“²⁵⁴

Das „Phantasieleben“ oder die Vorstellungswelt des Menschen besteht vom Augenblick seiner Selbst-Entdeckung im Spiegel aus einem Ideal, das die Soziologin Gerda Pagel sehr treffend mit den Begriffen der „Einheit und Dauerhaftigkeit“, sowie der „Präsenz und Omnipotenz“²⁵⁵ einfängt. Dieses nicht zu verwirklichende Ideal kann dem Individuum durchaus Antrieb für viele Entwicklungsschritte sein, es wird allerdings

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Lacan: Seminar 1, S. 105.

²⁵⁵ Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, S. 23.

auch Spannungen, Enttäuschungen und Konflikte hervorrufen, die es in der Analyse der Neurosen und Psychosen aufzudecken gilt.

Lacan fängt die Selbsttäuschung des Ichs sprachlich perfekt ein, indem er davon spricht, dass die vermeintliche Selbst-Kenntnis (*me-connaissance*) zugleich eine Verkenntnis (*méconnaissance*) ist. Diese Verkenntnis speist sich aus der – wie ich es oben nannte – „betörenden Faszination“ des Bildes, das das Kleinkind mit solcher Kraft anzieht, dass es sich im Arm des Erwachsenen immer wieder hin und her winden wird, um sich keinen Augenblick seines Bildes entgehen zu lassen. Das Spiegelbild wirkt allerdings nicht nur faszinierend, sondern beinhaltet auch eine lähmende und erstarrende Seite. Es kann das Individuum gefangen nehmen, es bannen und eine Macht ausüben, die es abhängig macht. Bei Lacan kommt dieser negative Aspekt des Bildes in seiner Verwendung des Begriffs „Imago“ zum Ausdruck. C.G. Jung hatte den Begriff 1911 in die psychoanalytische Theoriebildung eingebracht, wo er bald zu einem Standardausdruck für die subjektive Bestimmtheit von Bildern wurde. Jung bezeichnete damit insbesondere eine universell geltende Vorstellung von Vater, Mutter und Bruder, die in der individuellen Psyche aktualisiert werden kann. Imagines funktionieren demnach als Stereotype und beeinflussen so die Art und Weise, wie sich das Individuum gegenüber diesen Menschen verhalten wird.

1938 wendet sich Lacan dem Begriff „Imago“ zu und verknüpft ihn mit den drei Familienkomplexen. Demzufolge entspricht der Entwöhnungskomplex der Imago der mütterlichen Brust, die Vaterimago der letzten Phase des Ödipuskomplexes und die Imago des Ähnlichen dem Komplex des Eindringlings. Während Jung den Begriff gleichermaßen in seinen positiven wie negativen Auswirkungen sah, bewertet Lacan die täuschenden und verstörenden Aspekte der Imago stärker. So betont er, dass das Spiegelstadium die illusorische Qualität der Selbsterkenntnis offenbart, die immer mit einer unterschwelliger Anspannung und Selbst-Entfremdung einhergeht.

Außerdem spricht er in Bezug zum Spiegelstadium auch von der Imago des zerstückelten Körpers (*corps morcelé*), die sich im Verlauf einer Analyse dann in Träumen oder Halluzinationen einstellt, wenn die Selbstgewissheit des Ichs erste Risse zeigt und die Sprache des Unbewussten und des Begehrens hervorbricht. Im Spiegelstadium erlebt das Kleinkind sich selbst in seinem Spiegelbild als Ganzheit und Einheitlichkeit. Beides steht im Gegensatz zu seiner Erfahrung einer „räumlichen

Befangenheit“ und „organischen Unzulänglichkeit“²⁵⁶, die ihm keine Kontrolle über seine Motorik und Fortbewegung ermöglicht. Diese Erfahrung ruft als Gefühl der Unvollständigkeit oder Zerstückelung – im Sinn einer nicht zusammenhaltenden Stückhaftigkeit – eine Spannung hervor, die im Gegenzug die Identifizierung mit dem Spiegelbild fördert, durch die das erste Ich, das Spiegel-Ich (*je spéculaire*) geformt wird. Die Annahme des äußeren Bildes ermöglicht die Bewältigung einer verunsichernden Situation, bewirkt aber zugleich, dass das Individuum fortdauernd von der Erinnerung an den – wie Lacan es nennt – „zerstückelten Körper“ bedroht wird. Diese Zerstückelung bezieht sich nicht nur auf das physische Bild des Körpers, sondern benennt jede Art der Angst vor einer Teilung des aus vielfältigen und oft nicht zusammengehörenden Ansprüchen bestehenden Subjekts. Die Bedrohung der Zerstückelung äußert sich in unseren Träumen „in der Form losgelöster Glieder und exoskopisch dargestellter, geflügelter und bewaffneter Organe“²⁵⁷, wie sie beispielsweise in den Gemälden des Hieronymus Bosch (1460-1516) dargestellt werden. Die Angst des Menschen, die Bemächtigung über den eigenen Körper zu verlieren oder sich als „nicht ganz“ zu empfinden, kann sich in der Vorstellungswelt in Bilder der Verstümmelung, der Verrenkung, der Kastration oder des Masochismus, des Aufplatzens oder Verschlungen-Werdens manifestieren. Sie findet sich ebenfalls wieder „in Spaltungs- und Krampfsymptomen, in hysterischen Symptomen“²⁵⁸, die Ausdrücke eines Auseinanderfallens des Ichs sind und die Teilnahme am sozialen Leben erschweren oder verhindern. Andererseits, so schreibt Lacan, symbolisiert sich das aus dem Spiegelbild entstehende Ich in Träumen oft als ein befestigtes Lager. Die dazugehörenden psychischen Mechanismen sind die „der Inversion, Isolation, Verdoppelung, Annulierung, Verschiebung, die der Zwangsneurose zugeschrieben werden“²⁵⁹.

Auf diese Weise sind sowohl der zerstückelte Körper wie auch die Befestigungsanlage Bebilderungen der Angst des Menschen vor dem Verlust der Illusion eines einheitlichen Selbst, das – wie Lacan in seiner Beschreibung des Unbewussten zeigt – nicht gegeben ist. So nennt er das Spiegelstadium auch

²⁵⁶ Lacan: Spiegelstadium, S. 66.

²⁵⁷ Ebd., S. 67.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Ebd., S. 68.

„ein Drama, dessen innere Spannung von der Unzulänglichkeit auf die Antizipation überspringt und für das an der lockenden Täuschung der räumlichen Identifikation festgehaltene Subjekt die Phantasmen ausheckt, die, ausgehend von einem zerstückelten Bild des Körpers, in einer Form enden, die wir in ihrer Ganzheit eine orthopädische nennen könnten, und in einem Panzer, der aufgenommen wird von einer wahnhaften Identität, deren starre Strukturen die ganze mentale Entwicklung des Subjekts bestimmen werden. So bringt der Bruch des Kreises von der *Innenwelt* zur *Umwelt* die unerschöpfliche Quadratur der *Ich*-Prüfungen (*récolements du moi*) hervor.“²⁶⁰

Ausgehend vom Spiegelstadium entsteht – wie Lacan hier sehr deutlich formuliert – ein Ich, das darauf bedacht ist, sich so zu entwickeln, dass an seiner Ganzheit kein Zweifel entsteht, und das versucht, die eigene Identität stets stabil zu halten. Mit dem „Bruch des Kreises“ ist die erste Begegnung des Individuums mit dem anderen gemeint. Dieser bei Lacan kleingeschriebene andere ist das Abbild, das Selbst-Bild des Menschen, das die zuvor noch abgeschlossene Innenwelt so öffnet, dass sich ein soziales Ich (*je sociale*) herausbilden kann. Die Herausbildung dieses Ichs ist die Vollendung des Spiegelstadiums. Diese ist zugleich der Auftakt weiterer maßgeblicher Entwicklungen, von denen vor allem der von mir am Anfang beschriebene Ödipuskomplex genannt werden soll. Das, was Lacan im obigen Zitat die „unerschöpfliche Quadratur der *Ich*-Prüfungen“ genannt hat, ist der Eintritt des Individuums in eine durch soziale Strukturen geordnete Welt, die es zu erlernen und zu erkennen gilt. Durch die Begegnung mit dem eigenen Bild als eines ersten „anderen“ wird der Säugling in die Lage versetzt, andere Menschen als von sich selbst unterschieden wahrzunehmen. Im Spiegelstadium ist dies zunächst der Erwachsene, der das Kleinkind auf dem Arm trägt oder es bei seiner Entdeckung beobachtet. Der Blick dieses Dritten oder seine Begeisterung wird als Bestätigung dienen, eine wichtige und „richtige“ Entdeckung gemacht zu haben. Lacan nennt diesen Dritten den großgeschriebenen Anderen, dessen Begehren die Nachkommen in die Welt der Sprache einführt. Die Prüfungen, die das Ich zu bewältigen hat, sind gleichermaßen die Bewährung im sozialen Kontext wie auch die fortlaufende Auseinandersetzung mit dem eigenen Begehren.

Zusammenfassend kann man das Spiegelstadium als eine Beschreibung des psychischen Prozesses bezeichnen, aus dem heraus das Ich in seiner imaginären Dimension entsteht. Imaginär ist, wie es Pagel auf den Punkt bringt, die „Illusion des Eins-sein-Wollens mit

²⁶⁰ Ebd., S. 67.

sich selbst als einem anderen“²⁶¹. Die Verwechslung von Ich und Ähnlichem – hier also dem Spiegelbild – unterliege immer zugleich einer narzisstischen Selbstverliebtheit und der Entfremdung von sich selbst²⁶². Beides ist konstitutiv für die imaginäre Ordnung, die eine Matrix aller Identifikationsprozesse im Leben des Individuums darstellt. Das Imaginäre ist der Bereich der Vorstellungen, insofern diese eine Verstellung des Tatsächlichen sind und mit Täuschungen und Bedeutungszuweisungen einhergehen. Gallas spricht von der „Ebene der Einbildung, im Sinne des Ein-Bild-Machens“²⁶³, die sich zum Beispiel in Ideen und Ideologien ausdrückt. Merkmale des Imaginären sind daher „das Repräsentieren, Spiegeln, Verdoppeln, Projizieren, Identifizieren, Wiedererkennen.“²⁶⁴ Die grundlegenden Illusionen sind neben der Ganzheit und der Ähnlichkeit die Synthese, die Autonomie und die Dualität. Den genannten liegt keine Substanz zugrunde, sondern sie sind bloße Erscheinungen, also Wirkungen einer Oberfläche, die die tiefer liegenden Strukturen verbergen. Trotzdem ist die imaginäre Ordnung nichts, das abgelegt oder zurückgelassen werden könnte, da sie vom Spiegelstadium an Teil der psychischen Struktur wird und sich alle weiteren Entwicklungen in ihr und aus ihr heraus vollziehen.

Lacan verwendet, um zwischen dem Ich in seiner imaginären Ausprägung und dem ursprünglichen Selbst unterscheiden zu können, die französischen Begriffe *moi* und *je*. In seinem Seminar von 1954-55 heißt es: „Das Ich (*je*) ist nicht das Ich (*moi*), das Subjekt ist nicht das Individuum.“ Er bezieht sich damit auf Freuds berühmten Ausspruch vom Ich, das „nicht Herr ist im eigenen Haus“, weil es vom Unbewussten unterwandert wird. Der Begriff *moi* meint dementsprechend das Selbst-Bild, das seine Abhängigkeit zu leugnen versucht und sich stattdessen autonom setzt. Es kann daher sowohl Ort der Selbstbegegnung sein wie auch der Verkennung. Im Spiegelstadium wird das wahre Ich (*je*) „niedergeschlagen“²⁶⁵ und – wie Pagel es nennt – „vom narzisstischen Ich (*moi*) gleichsam wie von einem Kokon verhüllt“²⁶⁶. Die Soziologin verweist darauf, dass Lacans Ausarbeitung der Spiegeltheorie in die Zeit seines intensiven Studiums bei dem französischen Hegel-Interpreten Alexandre Kojève fällt.

²⁶¹ Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, S. 30.

²⁶² Vgl. Lacan: Seminar 3, S. 166. „In der Ordnung des Imaginären ist die Entfremdung konstituierend. Die Entfremdung, das ist das Imaginäre als solches.“

²⁶³ Gallas: Textbegehren, S. 15.

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Lacan: Spiegelstadium, S. 64.

²⁶⁶ Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, S. 31.

Das Verhältnis von *moi* und *je* ähnelt demnach der Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft, wie sie Hegel in der „Phänomenologie des Geistes“ beschreibt. In der Beziehung zum eigenen Spiegelbild übernimmt das Ideal-Ich die Rolle des Herrschers. Es setzt sich autonom und negiert damit, dass es das bloße Produkt seiner Repräsentation ist. Im Gegenzug ordnet sich das Subjekt (*je*) unter und wähnt sich fortan „als Knecht, der im Bild seiner Einheit den Herrn zu finden glaubt.“²⁶⁷ Lacan mokiert sich in „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion“ auch darüber, dass eine Philosophie über Sein und Nichts die Organisation des Ichs völlig verkennt. Eine existentielle Psychoanalyse bezeichnet er als „Anmaßung“, da sie sich von der Illusion einer Herrschaft über das eigene Leben täuschen lässt.²⁶⁸

In Bezug zur Verwechslung von *je* und *moi* erinnert Pagel auch daran, dass Lacans Theorie dazu verhilft, die Mechanismen einer auf das Ich fixierten Gesellschaft zu verstehen und Begriffe wie Selbstbestimmtheit, Autarkie und Selbstverwirklichung zu widerlegen. Sie sieht die gesellschaftspolitische Relevanz seiner Theorie und setzt sie in Bezug zu den Wirkungsweisen identitätsverheißender Formationen. Indem beispielsweise im Faschismus oder auch in der Werbung und bei anderen Phänomenen der Massenkultur Geschlossenheit propagiert und Widersprüchlichkeiten verharmlost werden, verheißen sie Kontinuität und stiften Sinn. So besteht die Gefahr, dass da, wo das Ich sich selbst zu finden glaubt, eine Aggressivität gegenüber dem Anderen entsteht, die ihm seine Existenz streitig macht. Gewalt entsteht in diesem Zusammenhang durch eine Abgrenzung: „Da, wo das ‚Ich‘ sich selbst zu finden glaubt, hat das ‚Du‘ im Sinne des nicht dazugehörenden anderen keinen Platz mehr.“²⁶⁹

Lacan enttarnt mit Hilfe seiner Beschreibung des Spiegelstadiums die Ausbildung des Ichs als einen Prozess der Verknennung. Durch die Identifikation mit dem äußeren Bild wird das „innere“, das wahre Ich (*je*) überschattet und durch ein sich selbst entfremdetes Ich (*moi*), das sich autonom wähnt, ersetzt. Natürlich lässt sich diese psychoanalytische Herangehensweise nicht nahtlos auf die Literaturanalysen übertragen, aber es ist dennoch ertragreich, sie als Basis für eine Vielzahl an Überlegungen sowohl zur Geschlechter-Maskerade wie auch zur Maskerade im allgemeinen Sinne zu

²⁶⁷ Ebd., S. 27.

²⁶⁸ Lacan: Spiegelstadium, S. 69.

²⁶⁹ Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, S. 33f.

verwenden.²⁷⁰ Auch hier wird ja die drängende Frage nach der Entstehung und Ausprägung des Ichs gestellt. Allerdings geht es dabei nicht um die Fixierung, sondern um die Veränderlichkeit des Selbstbildes, sowie eine mögliche Suche nach einem neuartigen, vielleicht sogar spielerisch gestalteten Selbst. So betrachtet kennzeichnet der Begriff der Maskerade das ganze Leben als „Spiegelstadium“, indem er auf das immer neue Entstehen und Vergehen der (Selbst-)Bilder und die Vielzahl oder auch Übermacht gesellschaftlicher Rollen verweist.²⁷¹

Während Lacan die Identifikation als einen Prozess der Aneignung von Eigenschaften eines anderen beschreibt, stellt vor allem die Geschlechter-Maskerade die Frage nach den Bedingungen dieses Prozesses, was auch in den späteren Romananalysen deutlich werden wird. Laufen die Identifikationen der Figuren bewusst oder unbewusst ab und welche Konsequenzen ergeben sich aus dem jeweiligen Grad der Bewusstwerdung? Wie zeigt sich die unbewusste Übernahme von Bildern und Eigenschaften sowohl im Selbstbild der Figuren wie auch in den verschiedenen Beziehungskonstellationen? Ist die Identifikation eine Bereicherung oder eine Belastung für das Erleben der Figuren? Erzeugt sie den Wunsch, sie abzustreifen und hinter sich zu lassen? Gibt es Versuche einer aktiven Gestaltung des Selbst oder offenbart sich die zwanghafte Einverleibung unterschiedlichster gesellschaftlicher Ansprüche und Vorgaben?

Lacan spricht in seinem Aufsatz von einer beim Subjekt durch die Konfrontation mit seinem Spiegelbild ausgelösten Verwandlung. Diese Verwandlung hat einen fremdbestimmten Charakter, bei dem es keine Alternative zu diesem Selbst-Bildungsprozess gibt. Der Begriff der Maskerade löst diese tendenziell negativ konnotierte Verwandlung aus der Festlegung einer starren Außenperspektive und fragt stattdessen nach einer möglichen Freiheit zur Selbstgestaltung. Auch verweist sie auf die verschiedenen „Ebenen“ des Ichs: zum einen auf die rein visuell wahrnehmbare Oberfläche, die als Selbstbild nach Innen verlagert und nach Außen repräsentiert wird,

²⁷⁰ Lehnert zieht Lacans Theorie des Spiegelstadiums beispielsweise heran, um eine Spiegelszene in Christoph Martin Wielands „Novelle“ zu analysieren. Dort offenbart der Blick in den Spiegel einer jungen Frau, die nach dem Tod ihres Zwillingbruders als Sohn eines verarmten Grafenpaares aufgezogen wurde, um das Erbe der Familie anzutreten, die eigene Geschlechtsidentität als unvollständig. Vgl. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 177f.

²⁷¹ Zu einer kritischen Auseinandersetzung siehe Kapitel IV. 2.1, das Butlers Dekonstruktion des lacanschen „Spiegelstadiums“ thematisiert. Außerdem interessant ist Öhlschlägers Aufsatz „Mimesis – Mimikry – Maskerade“, in dem sie das Spiegelstadium als „theatrale“ Inszenierung einer imaginären Wirkung beschreibt. Lacans Theorie entwerfe die „Geburt“ des Subjekts in einem illusionistischen Bühnenraum, der gezielt „szenisch“ verfähre und durch die Selbstverdoppelung Identität schaffe. Siehe dort S. 345-356.

zum anderen auf die Sehnsucht, hinter das äußere Bild zu blicken und einen inneren Kern des Menschen auszumachen. Die Maskerade erinnert an das Wechselspiel der unterschiedlichen Bilder und Selbstentwürfe und fragt so auch danach, inwiefern der Mensch befähigt sein kann, über die Schichten und Ausprägungen seines Ichs zu entscheiden oder sie als Ausgangspunkt seines Handelns zu erwählen. Die Literaturanalysen werden vorführen, wie der Prozess des Ich-Bildes der Figuren zwischen dem äußeren, zum Teil ungeliebten Bild und der inneren Sehnsucht oder Suche vonstatten geht. Dabei wird beispielsweise der Roman „Kältere Schichten der Luft“ die Frage aufwerfen, ob das Körper-Bild, das laut Lacan so mächtig und unumstößlich ist, tatsächlich bindenden Charakter haben muss. Die von Lacan postulierte totale Form des Körpers wird hier einem Auflösungs- und Neuentstehungsprozess unterworfen, der die Macht des Selbstbildes aus seinem absoluten Status verweist. Während Lacan die Gestalt als geschlossenes und einheitliches Ganzes nennt, öffnet Rávic Strubel dieses Konzept und verdeutlicht so die Selbstbestimmtheit des Individuums, mit fest gefügten Bildern zu brechen und eigene, auch vermeintlich unmögliche Phantasien zu verwirklichen. Die Zerstückelung, die bei Lacan angstbesetzt ist, bekommt aus der Perspektive der Maskerade einen aktiven Charakter, da sie die Möglichkeit einer immer neuen Erfindung und Erschaffung des Ichs benennt. In Bezug zu den Romanen von Rávic Strubel, Hacker und Krauß wird die Frage nach der Veränderlichkeit der Figuren im Fokus stehen, sei es durch den Nachvollzug ihrer Selbstreflexionen oder die Thematisierung ihres Begehrens nach Selbstgestaltung und freiem Spiel. Interessant ist dabei, in welcher Weise diese Entwicklungsprozesse vorgeführt werden: als glückliche Erfüllung oder Selbstbestimmung, als Konflikt zwischen inneren und äußeren Bildern oder als erträumtes aber immer in der Ferne schwebendes Unterfangen?

Lacan nennt die Selbst-Erkennntnis durch das äußere Bild einen Akt des Verkennens, der auf die lähmende, erstarrende Seite des Bildes und die Abhängigkeit des Subjekts verweist. Während ein allgemeiner Begriff der Maskerade an möglicherweise fröhliche, bunte Verkleidungen denken lässt, erinnert dieser Zusammenhang – ähnlich wie Rivieres Konzept – an die Maskerade als zwanghafte Rolle, die so sehr mit dem Subjekt verschmolzen ist, dass sie nicht mehr abgelöst werden kann, obwohl sie eine Beeinträchtigung des Handelns darstellt. In diesem Sinne fragt die Maskerade immer auch danach, wie das Verhältnis von Zwang und Gestaltungsfreiheit ist. Gibt es in Bezug zur Geschlechtlichkeit eine tatsächliche Freiheit oder ein „Spielfeld“ des Lebens,

auf dem erstarrte oder fest gefügte Selbstbilder abgeworfen und aktiv durch neue, vielleicht stimmigere ersetzt werden können?

Im Kontext von Geschlechtlichkeit und Körper-Sein verschärft sich diese Problematik noch: so muss danach gefragt werden, ob die Spiegelung des Menschen als Mann oder als Frau, als hetero- oder homosexuell eine körperliche Übernahme darstellt, die zwanghaft agiert. Oder aber ob die Möglichkeit der Maskerade einen Ausweg aus diesen zwanghaften Zuweisungen aufzeigen kann? Wenn Lacan vom Bedürfnis des Subjekts spricht, seine unsicheren Ich-Grenzen stabil zu halten, und wenn dies vor allem für die Kategorien Mann und Frau gilt, so kann die Maskerade als Kehrseite dieses Vorgangs verstanden werden: sie erinnert nämlich an eine mögliche Brechung der Spiegelung, die fest gefügte Kategorien und Grenzen aufweicht und so eine Destabilisierung rigider Bilder und Vorstellungen bewirken könnte. Die Ausformung des Ichs in seiner imaginären Dimension, die Lacan so treffend beschreibt, lädt in Bezug zur Maskerade dazu ein, nicht als Entfremdung, sondern als Erneuerung eines unbefangenen und sensiblen Herantastens an den Kern der eigenen Persönlichkeit wahrgenommen zu werden. So gesehen beschreibt die Maskerade das grundsätzliche Begehren, jenseits der Bilder, Identifikationen, Verkennungen und der Präsenz der Anderen jemand zu werden, der das innere und äußere Bild in Einklang zu bringen vermag. Der Begriff der Maskerade durchbricht den vermeintlich fest gefügten Subjektprozess und verweist so auf Abweichungen und Kehrtwenden – und dies eben gerade auch in geschlechtlicher und sexueller Hinsicht.

Die Romananalysen werden diese Ideen, die durch Lacans Theorie des Spiegelstadiums inspiriert sind, als Ausgangspunkt verwenden, um auf diese Weise die Vorstellungen der Figuren, ihre (Selbst-)Täuschungen und Verwandlungen nachzuvollziehen. In diesem Zusammenhang wird immer auch die Rolle des Anderen von besonderem Interesse sein, da sie die Frage nach der ausgrenzenden Unterscheidung oder der aggressiven Ablehnung zwischen den Romanfiguren aufwirft. Die Maskerade bezieht sich hier nicht nur auf die Freiheit des Individuums, sondern auch auf die Frage nach der Reaktion der Anderen auf diese vermeintliche Freiheit. Wie macht sich der äußere oder normative Blick innerhalb des Romangeschehens deutlich? Wirkt er sich als Infragestellung des Ichs aus oder erzeugt er andere Arten von Maskerade? Anhand der Gewaltprozesse zwischen den Figuren wird eine gegenseitige Aberkennung des Existenzrechts in der Art des Seins oder der Selbstgestaltung zur Sprache kommen. Diese Gewalt speist sich aus der Abspaltung von jeglichem – vor allem auf

körperlicher, geschlechtlicher oder sexueller Ebene – Unbekannten, das nicht als (positive) Möglichkeit der Maskerade, sondern als Verunsicherung und beunruhigende Destabilisierung betrachtet wird.

4. Begehren und Liebe im Seminar „Encore“ (1972/73)

Im Wintersemester 1972/73 hielt Lacan ein Seminar, das unter dem Titel „Encore“ veröffentlicht wurde. Dieses „Encore“ benennt das Begehren des Menschen, das nach Lacan das Begehren des Anderen ist. Der Begriff des Anderen ist in Lacans Werk – wie bereits deutlich wurde – von besonderer Bedeutung. Der groß geschriebene Andere bezeichnet eine universelle Andersheit, die zum Ausdruck bringt, dass das Individuum vom Zeitpunkt seiner Geburt von der Mutter – als Symbol anderer Menschen – und von den Objekten, nach deren Besitz er verlangt, abgetrennt ist. Im Begehren, diese Trennung rückgängig zu machen oder zu überwinden, versucht der Mensch Zeit seines Lebens, seine Sehnsucht nach dem, was man „Mehr-als-Dies“ nennen könnte, zur Erfüllung zu bringen. Oder, mit Lacans Worten gesprochen: „Encore, das ist der Eigenname jener Spalte, von wo im Anderen der Liebesanspruch ausgeht.“²⁷² Lacans Formulierung zeigt, dass der Andere wesentlich ist, um das Begehren des Menschen zu verursachen oder zu erwecken. Er besetzt eine machtvolle Position, da er all das verkörpert, was begehrenswert erscheint, ohne dass je abgeglichen würde, ob er diese Idealvorstellung in irgendeiner Art und Weise erfüllen kann. Um diese Verkörperung des Begehrens durch den Anderen zu verdeutlichen, spielt Lacan mit dem Begriff und lässt ihn zu „en-corps“ werden. Der Körper manifestiert den universellen Ort des Anderen in einer konkreten Person, die so auch das Versprechen symbolisiert, dass es eine Erfüllung des jeweiligen Begehrens geben könnte. Lacan lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass das Begehren niemals vollständig zu befriedigen ist oder befriedigt werden darf. Ein Erlangen des Begehrten ohne den Beginn eines neuen Begehrens würde genau genommen das Fortbestehen der Menschheit zum Erliegen bringen, da der Antrieb für die weitere Fortpflanzung verloren gehen würde. Lacan nennt deshalb das „Vermasseln“ des Genusses als Voraussetzung für die geglückte Fortpflanzung:

„Indem er also seinen Genuss vermasselt, gelingt es ihm, wieder fortgepflanzt zu werden, ohne etwas zu wissen von dem, was ihn fortpflanzt.“²⁷³

²⁷² Lacan: Seminar 20, S. 10.

²⁷³ Ebd., S. 130.

Der Begriff „en-corps“ verweist auch darauf, dass die Beziehung, in deren Feld sich das Begehren ausweist, eine ist, die zwischen zwei geschlechtlich bezeichneten Körpern stattfindet. In diesem Sinne wendet sich Lacan der Frage des Mann- und des Frau-Seins zu. Da der Andere den Ort einer tiefgehenden Sehnsucht nach Verschmelzung und Einheit verkörpert, nutzt Lacan seine Überlegungen außerdem, um sich mit der Liebe, die nicht bloßes Begehren ist, zu beschäftigen.

In seinem Seminar stellt Lacan die Frage nach dem Genuss, der sich aus der Suche nach einer erfüllten Liebesbeziehung speist, ins Zentrum. Warum verfehlt die sexuelle Beziehung, was sie zu erlangen sucht? Was bedeutet das geschlechtliche Dasein für den Menschen? Diese Fragen stellen den „Drehpunkt“ dar, den der analytische Diskurs generell befragt.²⁷⁴ Allerdings steht hinter ihnen – laut Lacan – immer die Intention, sagen – und damit gewissermaßen „besitzen“ – zu können, was die Liebe tatsächlich ist. Lacan ist sich bewusst, dass er das „Sujet der Liebe“²⁷⁵ in seinen Ausforschungen niemals sprachlich erfassen wird.²⁷⁶ Ebenso weiß er aber auch, dass es eine eigene Art des Genießens ist, in immer neuen Annäherungen über die Liebe zu philosophieren.²⁷⁷ Er begründet sein Sprechen über die Liebe sogar damit, dass sie unsagbar und unschreibbar ist, und er somit dem fortwährenden Versuch der Erklärung nachgehen müsse.²⁷⁸ Um diesen Genuss des Sprechens einzufangen, d.h. den Genuss, der bei der Erschaffung von Bedeutung und Sinngebung entsteht, kreiert Lacan die Begriffe „jouissens“ (aus *jouissance* und *sens*) und „signifiance“ (aus *signification* und *jouissance*).²⁷⁹ Außerdem prägt er in seinem Seminar des Winters 1972/73 den für ihn typisch spielerischen Begriff *lalangue*. Dieser verweist mit seiner Klangstimmigkeit darauf, dass Sprache mit ihren kreativen Verschiebungsmöglichkeiten, Homophonien und gestalterischen Möglichkeiten immer auch zu einer Art „Genießen“ führen kann, das über die kommunikativen Aspekte und ihre Strukturfähigkeit hinausgeht.²⁸⁰ Der von Saussure benutzte Begriff *langage* speist sich – laut Lacan – aus *lalangue*, indem das primär chaotische Ausprobieren von Lauten durch „eine mühselige Ausarbeitung des Wissens (*savoir*)“ zur Sprache gemacht wird.²⁸¹

²⁷⁴ Ebd., S. 11.

²⁷⁵ Ebd., S. 81.

²⁷⁶ Ebd., S. 16.

²⁷⁷ Ebd., S. 90.

²⁷⁸ Ebd., S. 39.

²⁷⁹ Ebd., S. 23.

²⁸⁰ Ebd., S. 151.

²⁸¹ Ebd.

Der Begriff des Genusses ist auch deshalb so interessant, weil er das Paradox ausdrückt, in dem sich der Mensch befindet: auf der einen Seite wird er getrieben, so viel zu genießen oder zu bekommen, wie es ihm möglich ist. Lacan fängt dies mit dem Hinweis ein, dass der Genuss quasi nur im Imperativ existiere: „Genieße!“ ist das Gebot, dem der Mensch Zeit seines Lebens unterworfen ist.²⁸² Auf der anderen Seite stellt der Zwang, dem Genuss nachzugehen, aber auch eine Art ständiges Erleiden des Menschen dar, weil ihn keine Befriedigung jemals über mehr als einen kurzen Augenblick tragen kann. Der erlebte Genuss enthält immer bereits das Begehren nach dem nächsten, noch unsicheren und abstrakten Genuss. Diese Seite ist die real wirksame Beschränkung des Menschen, die die Gier nach dem Genuss begrenzt und begrenzen muss. Der Genuss muss eingeschränkt bleiben, da die Trennung zum Anderen nicht aufgehoben werden kann.

Außerdem bezeichnet Lacan den geschlechtlichen Genuss als immer auf *einen Teil* des Körpers des Anderen gerichtet, so dass die ersehnte Erfüllung der vollständigen Einheit ein Wunschbild bleiben muss. Lacan schreibt:

„Genießen hat diese fundamentale Eigenschaft, daß es alles in allem der Körper des einen ist, der eines Teils des Körpers des Anderen genießt. Aber dieser Teil genießt auch – das behagt dem Anderen mehr oder weniger, aber es ist eine Tatsache, daß er dabei nicht gleichgültig bleiben kann.“²⁸³

Das Genießen kann also eine Dimension des Unbehagens beinhalten, da der Genuss des Anderen nie vollständig erfasst werden kann und so im Bereich der Ausdeutung und Vermutung verbleibt. Möglicherweise klingt hier auch ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen zwei Individuen an, die beide nach einem Mehr an eigenem Genießen streben. Lacan spricht auch von einer „ekstatische[n], subjektive[n] Note“, die das Bewusstsein wach hält, dass es alles in allem immer der (unerreichbare) Andere ist, der genießt bzw. den imaginierten Genuss verkörpert.²⁸⁴

Der französische Schriftsteller Pierre Rey, der selbst eine Analyse bei Lacan durchlaufen hat²⁸⁵, schreibt darüber, dass das Dilemma des Genusses aus der Unmöglichkeit resultiert, Dauer und Intensität zu vereinen. Um zur Intensität vorzustoßen, müsse man sich von dem Verlangen nach der Dauer befreien. Nur der

²⁸² Ebd., S. 9.

²⁸³ Ebd., S. 27.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Rey: Eine Saison bei Lacan.

reine Moment des Genießens könne die berühmte Sekunde der Ewigkeit, die in Angst, Tod, Sieg und Liebe verborgen sein kann, zum Vorschein bringen. Andererseits – so Rey – sei es ebenso bedeutsam, dass die Erfüllung nicht von Dauer ist, weil sonst jede Aktivität und Kreativität im Keim erstickt würde. Kunstwerke entstünden nicht aus der Erfüllung, sondern aus dem Mangel, der das Begehren antreibt und eine tiefgehende Suche initiiert. Das Genießen sei ein Zustand, der sich zu sehr sich selbst genüge, um wegweisende Fragen oder Zweifel zu wecken.²⁸⁶

Die Kehrseite des Begehrens, so könnte man formulieren, ist also ein Zustand oder ein Gefühl des Übererfüllten, das sich als Unbewegtheit, Trägheit oder Langeweile äußert. Lacan spricht auch davon, dass der Mensch im eigentlichen Sinne nicht die Erfahrung des Mangels fürchtet, sondern Angst davor haben muss, dass der Mangel, der sein Begehren antreibt, fehlen könnte. Das begehrende Subjekt unterhält also streng genommen keine Beziehung zu einem Objekt, sondern eine Beziehung zu einem Mangel, der es viel stärker bindet, als dies ein (austauschbares) Objekt vollziehen könnte. Die Qualität des Begehrens, seine tatsächliche „Verwirklichung“, liegt nicht in der Erfüllung oder Vollendung, sondern in immer neuem Hervorbringen des Begehrens selbst.

Um die Dimensionen des Genusses zu erfassen, gibt Lacan in seinem ersten Seminar aus „Encore“ die Formeln vor, denen er sich in den nächsten Wochen widmen wird. Sie lauten: *'S gibt Ein (Y a d'l'un)*²⁸⁷ und *„Das Genießen des Anderen, des Anderen mit einem großen A, des Körpers des Anderen, der ihn symbolisiert, ist nicht das Zeichen der Liebe.“*²⁸⁸

Die Formel *'S gibt Ein* bringt Lacans Überlegungen zum Signifikanten als Schöpfer von Bedeutung und Kontinuität auf den Punkt. Der Signifikant, bzw. der Phallus als erster Signifikant, zeigt das Absolute an. Er steht für Einheit und Vollkommenheit, die sich jeder Festlegung entziehen und nicht entschlüsselbar sind. Unzweifelhaft gilt das Begehren des Menschen diesem „Ein“, das er aus Unkenntnis im Genuss des Anderen zu erlangen versucht. Diesem Anspruch oder dieser Vorstellung erteilt Lacan eine unmissverständliche Absage, indem er sagt, dass dieses Genießen des Körpers des Anderen keineswegs ein Zeichen des Eins-Werdens und der Liebe ist.

²⁸⁶ Ebd., S. 25ff.

²⁸⁷ Lacan: Seminar 20, S. 10.

²⁸⁸ Ebd., S. 9. Hervorhebung im Original.

Liebe und Begehren dürfen in ihrer Wesensqualität nicht verwechselt werden; sie benennen ganz unterschiedliche Mechanismen und Zustände. Oder anders gesagt: das Begehren, das grundsätzlich relativ ist und sich unendlich fortsetzt, verhilft nicht zum Erleben oder Erlangen von Liebe, die absolut ist und – wie Rey es nannte – einen Hauch von Ewigkeit erahnen lässt.

Lacan unterscheidet die verschiedenen Aspekte des Begehrens: das rein sexuelle Begehren fasst er, wie bereits deutlich geworden ist, als Genuss (*jouissance*). Zum Teil spricht er auch vom Bedürfnis (*besoin*), was besonders für die Beziehung zwischen Mutter und Kind von Bedeutung ist. Genuss und Bedürfnis ordnet Lacan der Ordnung des Realen zu, um zu verdeutlichen, dass sie jenseits der Sprache liegen und es nie passend sein kann, sie sprechend auszudrücken. Der Anspruch bzw. die Bitte oder das Verlangen (*demande*) gehören zur imaginären Ordnung, da sie mit einer Vorstellung von Erfüllung, Vollständigkeit oder Einheit einhergehen. Das Verlangen nährt sich also aus einem Wunschbild, an das die Realität nie heranreichen kann. In diesen Bereich gehören auch alle weiteren Vorstellungen, die die Körperlichkeit des Anderen betreffen und die oft in Träumen auftauchen. Vorstellbar sind beispielsweise das Dominieren, Unterwerfen oder Sich-Unterwerfen des Anderen, das Verzehren, Eintauchen oder Hineingraben, das Verschwinden oder Aufgehen im Anderen oder das Hinzufügen des Körpers des Anderen zu sich selbst.

Das grundsätzliche Begehren (*désir*), mit dem sich Lacan in „Encore“ vor allem beschäftigt, gehört zur symbolischen Ordnung. Es bezeichnet das, was eine unüberwindliche „Spalte“ zwischen einem Subjekt und einem anderen Subjekt offenbart: „das Begehren führt uns allein zur Sicht der Spalte, wo sich zeigt, daß das Ein nur hält aus dem Wesen des Signifikanten.“²⁸⁹ Ohne die Macht, die der Signifikant gebietet, hält sich keine Vorstellung von Einheit oder Verschmelzung. Eine „Spalte“ oder eine „Kluft“²⁹⁰ bleibt stets erhalten, wie sehr der Mensch auch versucht, sie zu überwinden oder zu negieren. An anderer Stelle spricht Lacan vom „Umweg“²⁹¹, den das Begehren über den Ort des Anderen nehmen muss, um sein Ziel zu verfolgen. Dieser „Umweg“ verweist nachdrücklich darauf, dass kein direkter Zugang gegeben ist,

²⁸⁹ Ebd., S. 10.

²⁹⁰ Ebd., S. 15.

²⁹¹ Ebd., S. 13.

so dass stets eine noch so kleine Unbefriedigung, ein „Rest“²⁹² an Begehren übrig bleibt, der den Begehrensprozess am Laufen hält.

Neben dem sexuellen Begehren oder dem Begehren, etwas oder jemanden zu bekommen oder zu besitzen, kann das Begehren des Anderen bei Lacan auch das Begehren nach sozialer Anerkennung bedeuten. Begehren ist stets auch ein Produkt komplexer gesellschaftlicher Prozesse. Diese Anerkennung benennt die Möglichkeit, eine vollwertige Position innerhalb der symbolischen Ordnung einzunehmen. Eine Position, deren Subjektstatus nicht in Zweifel gezogen wird, die also den Anspruch sichert, als Mitglied der Gesellschaft existieren und wirken zu dürfen. Lacan führt diesen Aspekt kaum aus, da er weniger an politischen als an inner-psychischen Mechanismen interessiert ist. Wie beides miteinander verknüpft ist, wird sich in Bezug zu Butlers Überlegungen, welche Körper gesellschaftlich als „von Gewicht“ anerkannt werden, deutlicher herausstellen.

Lacans zweite Formel („*Das Genießen des Anderen, des Anderen mit einem großen A, des Körpers des Anderen, der ihn symbolisiert, ist nicht das Zeichen der Liebe.*“) wirft verschiedene Fragen zum Verhältnis derjenigen auf, die Lacan mit dieser Unvereinbarkeit bezeichnet. Lacan betont, dass die Liebe, „mag sie auch reziprok sein“, doch immer „unvermögend“ bleibe,

„denn sie weiß nicht, daß sie nur das Begehren ist, Ein zu sein, was uns heranführt an das Unmögliche, die Beziehung von ihnen herzustellen. Die Beziehung d’eux wem? – *zwei Geschlechtern.*“²⁹³

Obwohl also der Liebesakt vorgaukelt, dass die „Spalte“ oder „Kluft“ zwischen den Liebenden bzw. den Geschlechtern geschlossen oder aufgelöst werden könne, ist dies grundsätzlich unmöglich. Um diese Unmöglichkeit anzuzeigen, verwendet Lacan das Kunstwort *l’amur*:

„L’amur, das ist, was in seltsamen Zeichen auf dem Körper erscheint. Es sind diese Geschlechtsmerkmale, die von jenseits kommen, von jenem Ort ... *en-corps.*“²⁹⁴

²⁹² Ebd., S. 11.

²⁹³ Ebd., S. 11. Hervorhebung im Original.

²⁹⁴ Ebd., S. 10. Hervorhebung im Original.

Die Liebe ist, wie das Wortspiel eindrucksvoll verdeutlicht, begrenzt durch die Mauer, die das geschlechtliche Dasein, das Begehren des Körpers des Anderen, darstellt. „Im Körper“ liegt die Unmöglichkeit, fortdauernd mit einem anderen Körper vereint zu sein – diese Trennung zwischen den Menschen ist, wie Lacan betont, nach der Geburt unausweichlich existierend. Lacan fasst diese Unmöglichkeit auch in der Formel „Ein plus *a*“. Dem Wunsch nach Einheit zweier Individuen ist immer das grundsätzliche Begehren des Anderen als einer Art unauflöslicher Verkettung hinzugefügt.²⁹⁵

In diesem Kontext lässt sich auch Lacans zum Widerspruch einladendes Postulat, es gäbe *kein* Geschlechtsverhältnis (*il n'y a pas de rapport sexuel*), verstehen:

„Ich kann mich platzieren nur im Feld dieses *encore*. Vielleicht daß zurückzusteigen vom analytischen Diskurs bis zu dem, was ihn bedingt – nämlich diese Wahrheit, die einzige, die unbestritten sein kann daraus, daß sie nicht ist, daß es kein Geschlechtsverhältnis gibt [...]. Denn schließlich hat es nicht des analytischen Diskurses bedurft, damit – das ist da die Nuance – verkündet werde *als Wahrheit*, daß es kein Geschlechtsverhältnis gibt.“²⁹⁶

Diese Wahrheit präzisiert er als eine, bei der die Tatsache der Geschlechtlichkeit genau genommen „sekundär“²⁹⁷ ist, weil es letztendlich immer um das Begehren nach dem „Ein“ geht:

„Aber das Sein, das ist das Genießen des Körpers als solchen, das heißt als ungeschlechtlichen, denn das, was man Geschlechtsgenuß nennt, ist gekennzeichnet, beherrscht von der Unmöglichkeit, als solches herzustellen, nirgendwo im Aussagbaren, dieses alleinige Ein, das uns interessiert, das Ein der Beziehung *Geschlechtsverhältnis*.“²⁹⁸

Um das Spannungsverhältnis zwischen dem Begehren, eins zu sein, und der Unmöglichkeit der Erfüllung einerseits und dem ebenso gewichtigen Wunsch nach Differenz andererseits zu verdeutlichen, benutzt Lacan das Kunstwort „hainamoration“. Zusammengesetzt aus den Begriffen *haine* (frz. Hass) und *amor* (lat. Liebe), sowie einem Anklang an das Wort *enamoured* (verlieben), benennt es den endlosen Prozess zwischen Verschmelzen-Wollen und Selbst-Sein-Wollen.²⁹⁹

²⁹⁵ Ebd., S. 54.

²⁹⁶ Ebd., S. 17. Hervorhebung im Original.

²⁹⁷ Ebd., S. 10.

²⁹⁸ Ebd., S. 11. Hervorhebung im Original.

²⁹⁹ Ebd., S. 97ff.

Die Psychoanalyse geht davon aus, dass die Erfahrung der Andersheit auf dem Hintergrund des unerreichbaren Ideals der vollkommenen Liebe auch eine Wurzel von Gewalt, Sadismus und Masochismus ist.³⁰⁰ Lacan spricht vom „Fehlgehen“ des Objekts, das nicht befriedigend einverleibt werden kann und so die Grundlage vielfältiger psychischer Frustrations- und Verdrängungsprozesse ist.³⁰¹

Dass es kein Geschlechtsverhältnis geben kann, hindert Lacan nicht, sich eingehend mit der Frage der Geschlechtlichkeit – dem Mann- und Frau-Sein – auseinanderzusetzen und die jeweils spezifische Struktur dieser symbolischen Position herauszuarbeiten. Das Geschlecht ist laut Lacan so zu verstehen wie eine Anekdote über Picasso und ein in ihn verliebtes Papageienweibchen, das gerne an seinem Hemdkragen und an den Umschlägen seines Rockes knabberte.³⁰² Es identifizierte Picasso mit seiner Bekleidung; seine Verliebtheit galt also nicht der Person sondern der Umhüllung. Ebenso kann der Geschlechtskörper als Vorstellungsraum verstanden werden, der die eigentliche Frage nach dem Begehren des Ein unberührt lässt. Lacan interessiert sich nicht für den materiellen Körper; seine Aufmerksamkeit gilt vollständig der symbolischen Ordnung und der Macht des Signifikanten. Auch die Geschlechter erfasst er auf dieser Ebene, unabhängig davon, dass dies nicht immer leicht durchzuhalten ist: Männlichkeit und Weiblichkeit sind für Lacan nichts anderes als symbolische Positionen, die in ihrer Beziehungsstruktur zum Phallus betrachtet werden müssen.

Anders als beispielsweise die Theoretikerinnen der *écriture féminine*, die ein großes Interesse an der Idee einer prä-ödpalen Geschlechtlichkeit zeigen, um auf diesem Wege einen eigenen Stellenwert für Weiblichkeit zu schaffen, bestreitet Lacan – wie später auch Butler – die Möglichkeit, außerhalb des Diskurses zu stehen. In „Encore“ betont er, dass das Geschlechtsverhältnis, das – wie er herausgearbeitet hat – nicht funktionieren kann, eben doch funktionieren muss, um den Menschen fortzupflanzen. Die Beziehung zwischen den Geschlechtern vollziehe sich „dank einer gewissen Anzahl von Konventionen, von Verboten, von Hemmungen, die der Effekt der Sprache sind und nur zu nehmen sind von diesem Stoff und von diesem Register her.“³⁰³ Lacan folgert: „Es gibt nicht die mindeste prä-diskursive Realität, aus dem guten Grund, daß

³⁰⁰ Widmer: Subversion des Begehrens, S. 27ff.

³⁰¹ Lacan: Seminar 20, S. 64.

³⁰² Ebd., S. 11.

³⁰³ Ebd., S. 37.

das, was Gemeinschaft macht, und was ich genannt habe die Männer, die Frauen und die Kinder, nichts besagen will als prä-diskursive Realität. Die Männer, die Frauen und die Kinder, das sind nur Signifikanten.“³⁰⁴ Obwohl es meiner Ansicht nach einen entscheidenden Unterschied gibt zwischen der überzeugenden Annahme, dass alles, was in den Bereich der Sprache und des Denkens fällt, Diskurs und Diskurseffekt ist, und der Überleitung, dass dementsprechend Männer, Frauen und Kinder „nur Signifikanten“ seien, lässt Lacan hier – ebenso wie beim Phallus-Begriff – keine Abwägung der Aspekte zu. Er beharrt darauf, dass der Signifikant dafür zuständig ist, sich als genießende Substanz zu situieren:

„Der Signifikant, das ist die Ursache des Genießens. Ohne den Signifikanten, wie sich auch nur nähern diesem Teil des Körpers? Wie, ohne den Signifikanten, dieses Etwas zentrieren, das vom Genuss die Materialursache ist?“³⁰⁵

Diese leicht verschlüsselte Formulierung bedeutet nichts anderes, als dass Lacan die Geschlechter an ihre spezifische Struktur des Genießens – also ihre Beziehung zum Phallus – knüpft.

Ganz in der Tradition Freuds betont Lacan, dass sich beim Mann, „sofern er versehen ist mit dem phallisch genannten Organ“, alles um den phallischen Genuss drehe.³⁰⁶ Laut Lacan bleibt ihm keine Wahl: ähnlich wie die Figur des Don Juan drängt es ihn dazu, sein Begehren an immer neuen Frauen auszuleben. Lacan spricht davon, dass der Mann „sie habe“ oder „sie nehmen kann“ „eine um eine“, wobei er keinen Zweifel lässt, dass dies nichts zu tun hat mit dem „Ein der universalen Verschmelzung“. ³⁰⁷ Das Genießen des Mannes kennzeichnet er als eines, das markiert wird „durch jenes Loch, das ihm keinen anderen Weg lässt als den des phallischen Genusses.“³⁰⁸ Allerdings entzieht sich ihm, weil er nicht anders kann, als sich auf das Organ der Frau zu richten, so auch die Möglichkeit, die Frau als solche zu genießen und eine tatsächliche Verbindung aufzunehmen. Der phallische Genuss stellt dementsprechend ebenso ein „Hindernis“³⁰⁹ dar, das dem Mann die Einheit mit der Frau verweigert. Der Phallus zeigt sich hier also

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Ebd., S. 28.

³⁰⁶ Ebd., S. 11.

³⁰⁷ Ebd., S. 15.

³⁰⁸ Ebd., S. 13.

³⁰⁹ Ebd., S. 12.

in seiner Funktion als Barre oder Schranke, die zwei Subjekte voneinander getrennt hält.

Dass Lacan für seine wenig umsichtigen Äußerungen von Feministinnen scharf angegriffen worden ist, versteht sich von selbst, allerdings bleibt rätselhaft, warum es keinen Aufschrei von Seiten männlicher Theoretiker gegeben hat, um gegen den Eindruck einer männlichen Bindungs- und Liebesunfähigkeit zu protestieren. Letztendlich ist dieses an den Phallus gefesselte Genießen ebenso kritisch zu sehen wie Lacans Postulat, dass die Frau, die als „nicht-alles gegenüber dem phallischen Genuss“ gekennzeichnet wird, keine eigenständige Begehrensposition einnehmen könne. Lacan geht davon aus, dass sie, die nicht im Besitz des Phallus ist, deshalb auch keinen Subjektstatus einnehmen kann. Stattdessen fungiert sie als selbstloser Spiegel des Begehrens des Mannes, das nur durch ihre Leerposition in der symbolischen Ordnung vollständig in Erscheinung treten kann.

Lacan nennt die als Geschlecht bezeichneten Positionen der symbolischen Ordnung auch das Alles und das Nicht-Alles.³¹⁰ Während der Mann das Alles – das Konkrete, Zentrierte, Definierte – verkörpert, weist Lacan der Frau die Position des Nicht-Alles zu.³¹¹ „Sie“ ist das notwendige Gegenteil dessen, was der Mann ist. „Sie“ hat nicht, was „er“ hat. Somit steht sie für das, was nicht konkret gefasst werden kann, das Nicht-Definierte, das Entgrenzte und Geheimnisvolle. Während er das Geschlossene verkörpert oder – strukturell betrachtet – die Antwort im Sinne einer Feststellung, symbolisiert sie eine offene Frage. In Lacans Worten ist die Frau die Verkörperung des Begehrens des Anderen, weil nur sie in einem Verhältnis zum Signifikanten des Anderen stehen kann.³¹² Insofern sei es berechtigt, ihre Stellung im Symbolischen auf folgende Formel zu bringen: *es gibt nicht ~~die~~ Frau*.³¹³ Sie kann nicht konkret sein, da sie von Lacan dazu bestimmt ist, das Gegenteil des Konkreten zu sein und ihm so Wirkung zu verleihen. Sie ist gestrichen oder gebarrt durch die Unmöglichkeit, mit

³¹⁰ Ebd., S. 62.

³¹¹ Ebd., S. 27.

³¹² Ebd., S. 88: „Die Frau hat Verhältnis zum Signifikanten dieses Anderen, sofern, als Anderes, es je nur Anderes bleiben kann. [...] Dieses (gestrichene) Die kann sich nicht sagen. Nichts kann ich sagen von der Frau. Die Frau hat Verhältnis zu S(gestrichen A) und darin bereits verdoppelt sie sich, ist sie nicht alle, denn, andererseits, kann sie Verhältnis haben mit Φ . Φ , wir bezeichnen es mit diesem Phallus, so wie ich ihn präzisiere, der Signifikant zu sein, der kein Signifikat hat, derjenige, der sich stützt beim Mann aus dem phallischen Genießen.“

³¹³ Ebd.

einem eigenständigen phallischen Begehren und somit als Subjekt ins Existieren zu kommen.³¹⁴ Lacans Annahme, dass es die Frau nicht geben kann, kommt auch in seiner Diskurstheorie zum Ausdruck, die die Wechselwirkungen zwischen dem Signifikanten, dem Wissen, dem Subjekt und Objekt anhand der Bereiche der Psychoanalyse und der Wissenschaft bzw. Universität, sowie dem Diskurs des Herrn und dem Diskurs der Hysterie beschreibt.³¹⁵ Die Hysterie symbolisiert dabei Weiblichkeit: indem sich die Hysterikerin das Begehren eines Anderen aneignet, nimmt sie für denjenigen den Platz seines Begehrens ein bzw. unterwirft sein Begehren, indem sie es imitiert. Psychoanalytisch betrachtet bedeutet dies, dass anstelle des begehrten und unerreichbaren Objekts, das die Psychose verursacht, die Person ausfindig gemacht werden muss, die von der Hysterikerin gebannt werden soll. Innerhalb des lacanschen Diskurssystems ist die Hysterie deshalb so bedeutend, weil sie die Wissenschaft mit ihrer unkontrollierbaren und normdurchbrechenden Subjektivität daran erinnert, sich nicht nur an dem Maß einer wissenschaftlichen „Richtigkeit“, sondern an der Wahrheit selbst zu orientieren.

Auf den Aspekt der Wahrheit bezogen nennt der Psychoanalytiker Widmer etwas, das im Zusammenhang der Geschlechter interessant erscheint. Er schreibt über die niemals einholbare Wahrheit:

„Die Phallizität des Männlichen verfehlt dabei das Nicht-Totalisierbare der Feminität, grenzt dabei ihr anderes Genießen aus. In die Dimension der Zeit gewendet besagt das, daß die Wahrheit des Anderen stets noch aussteht.“³¹⁶

Die symbolischen Positionen, die die Geschlechter bezeichnen, enthalten also bestimmte Wertigkeiten: so ist die Frau, die das Begehren des Anderen verkörpert, näher an der Wahrheit als die symbolische Position des Mannes, der sich niemals selbst genügen kann. Dieser anderen oder eigenartigen Form des Begehrens der Frau weist

³¹⁴ Im Gegensatz zur überwiegend kritischen Betrachtungsweise feministischer Theoretikerinnen bestätigt Lehnert Lacans Ansatz der „Nicht-Existenz der Frau“. In Bezug zu Texten über Mädchen, die als Jungen aufwachsen müssen oder wollen, und die vor dem frühen 20. Jahrhundert entstanden sind, schreibt sie: „Unterzieht man die Texte einer ideologiekritisch-feministischen Lektüre, ist unabhängig von ihren individuellen Unterschieden im Hinblick auf Gattung, Wirkungsintention, literarische Gestaltung und Themen eine zentrale Botschaft unübersehbar: Die Frau existiert nicht. Sie existiert nicht, bevor der Mann sie nicht ‚erschafft‘, indem er die Liebe, ihren einzigen Daseinsgrund und ihre Daseinsberechtigung, in ihrem Leben erweckt.“ (S. 237) Verkleidete Frauenfiguren in den Texten (männlicher) Autoren dienen, so Lehnert, ohnehin als Spiegelung männlicher (Angst- oder Wunsch)Vorstellungen und besitzen daher kaum mehr als „den Charakter eines manipulierbaren Zeichens“ (S. 241), das selbst nicht ins Existieren kommen kann. Vgl. Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 237-241.

³¹⁵ Vgl. Lacan: Seminar 20, S. 21 u. Widmer: Subversion des Begehrens, S. 135ff.

³¹⁶ Widmer: Subversion des Begehrens, S. 194.

Lacan letztendlich doch noch ein Genießen zu, wenn er auch betont, dass dies wenig erforscht sei und deshalb so viel „Mühe mache“.³¹⁷ Er nennt es ein supplementäres Genießen³¹⁸, um zu verdeutlichen, dass es kein Genießen aus sich selbst heraus ist, sondern lediglich als Ergänzung der Subjekt-Position des Mannes dient. Einerseits kennzeichnet Lacan dieses Genießen als eines, über das die Frau selbst nichts wissen kann³¹⁹, andererseits sieht er in diesem selbstlosen Genuss auch eine Dimension der Liebesfähigkeit, an der es dem Mann mangelt. In diesem Sinne behauptet Lacan in einem oft als patriarchalische Überheblichkeit kritisierten Gestus, die Frau könne – anders als er persönlich³²⁰ – über ihr Begehren zwar sprechen, aber nicht zu einem tatsächlichen Sagen über das weibliche Begehren kommen.³²¹ Andererseits, wie oben angedeutet, denkt er gleichzeitig mit Vorliebe darüber nach, dass die Frau zu einem Genießen jenseits des Phallus fähig sei und deshalb die Möglichkeit habe, zu einer Entgrenzung oder Einheitserfahrung zu gelangen, die sich der psychoanalytischen Erfassung entziehe. Indem sie „abwesend“ sei von sich selbst – von sich selbst als konkretem Subjekt – könne sie den Anderen als Ort des Begehrens tatsächlich erfahren und so auch ein Verhältnis zu ihrem Körper und zu ihrem geschlechtlichen Sein gewinnen.³²² In dieser Begegnung mit dem Begehren des Anderen liegt nicht nur eine Ahnung der Überwindung der Trennung von Subjekt und Objekt, sondern auch eine Art Selbstgenügsamkeit, die der Frau ermöglicht, nicht abhängig von der Dominanz des Phallus zu sein. Da die Frau, wenn man sie nicht auf der Ebene des Signifikanten betrachtet, wo sie nur gebarrt in Erscheinung treten kann, einen Zugang zum Bereich der Wahrheit hat, ist es laut Lacan selbstverständlich, dass man von ihr nur „halbsagen“ kann.³²³

Lacan folgt seiner Theorie der Geschlechter als mögliche Positionen innerhalb der symbolischen Ordnung selbst konsequent. Nichtsdestotrotz musste er sich natürlich gegen vielfältige Kritik verteidigen, da seine Bewertung von Männern und Frauen als bloße Signifikanten zu mannigfaltigen Missverständnissen und Unklarheiten führen

³¹⁷ Lacan: Seminar 20, S. 62f.

³¹⁸ Ebd., S. 80.

³¹⁹ Ebd., S. 81.

³²⁰ Ebd., S. 80.

³²¹ Ebd., S. 66.

³²² Ebd., S. 40.

³²³ Ebd., S. 111.

muss. Indem er auf der Zeichenhaftigkeit beharrt, gerät er in Konflikt mit dem gelebten Leben der Menschen, deren materielles Dasein schlecht gelegnet werden kann. In dieser Hinsicht ermöglicht Butlers Theorie, die im anschließenden Kapitel vorgestellt werden soll, einige ausgesprochen überzeugende und kluge Perspektiven. Aber auch Lacan selbst formuliert verschiedene Ausnahmen, die das starre Schema durchbrechen und die Konstruiertheit seiner Theorie sofort offenbaren. Wenn er auch nicht weiter darauf eingeht, so gibt er doch zu bedenken, dass Mann-Sein und Frau-Sein, wenn es sich dabei um reine Signifikanten handele, von den jeweiligen Personen frei gewählt werden könne. Es sei grundsätzlich möglich, sich beiden Signifikanten selbständig zuzuordnen. Auch wenn es ihm nicht zuzusagen scheint, erwähnt er hier Frauen, die aus seiner Sicht als phallisch gekennzeichnet werden können, sowie Männer, für die die phallische Funktion kein Hindernis darstellt, homosexuell zu sein. Beide Varianten scheinen ihm nicht recht zu gefallen, aber er billigt sie den Menschen zu, „wenn es ihnen Spaß macht“.³²⁴ Eine weitere Ausnahme, die in Bezug zur Liebesfähigkeit und Liebeserfahrung steht, ist denkbar: so sei ein Mann nicht gezwungen, sich auf die Seite des Phallus zu stellen, wenn dies seinem Bewusstsein nicht entspreche. Ebenso könne er sich entscheiden, die Position des Nicht-Alle einzunehmen und seiner Ahnung nachzuspüren, „daß es ein Genießen geben muß, das jenseits sei“³²⁵. Dafür seien die Mystiker ein hervorragendes Beispiel, da diese durch ihre religiös motivierte Selbstauflösung eine „Beziehung“ zum Anderen bzw. zu Gott aufbauen könnten.

Auch wenn Lacan meint, dass es unmöglich ist, etwas Bedeutsames oder Treffendes über die Liebe zu sagen, ist eine seiner brennendsten Fragen die nach dem „Ein der universellen Verschmelzung“. In „Encore“ geht er sogar so weit, jedes Sprechen über die Liebe als Akt der „Blödheit“³²⁶ zu bezeichnen, was ihn nicht daran hindert, einige Vermutungen über das Wesen der Liebe, die nicht an das Begehren gekoppelt ist, anzustellen. Er sagt, dass die Liebe das ist, was dem Geschlechtsverhältnis „suppliert“ wird.³²⁷ Indem der Mensch sich vorstellt, eine Einheit mit dem Geliebten zu bilden, fügt er dem Geschlechtsverhältnis die Idee der Liebe hinzu. Laut Lacan ist dies „wahrhaftig die größte Art, dem Geschlechtsverhältnis, diesem Begriff, der sich entzieht

³²⁴ Ebd., S. 79.

³²⁵ Ebd., S. 83.

³²⁶ Lacan: Seminar 20, S. 32.

³²⁷ Ebd., S. 50.

offenbarerweise, ein Signifikat zu geben.“³²⁸ Liebe „entsteht“ also psychoanalytisch betrachtet aus dem Versuch, dem Realen, das sich jeder Erfassung entzieht, auf die Spur zu kommen. Um diese Nicht-Fassbarkeit zu bewältigen, fügt der Mensch ihr eine Imagination hinzu, die seiner Sehnsucht, den Mangel bzw. die symbolische Kastration zu überwinden, gerecht wird. Dementsprechend schreibt Lacan der Liebe eine grundsätzlich narzisstische und autoerotische Struktur zu.³²⁹ In der Liebe werde genau genommen immer das eigene Ich geliebt, das durch diesen Vorgang als Imaginierung real werden könne.³³⁰ Nicht auf das Liebesobjekt richtet sich also laut Lacan die Liebe, sondern auf den Wunsch, als geliebter Mensch in Erscheinung zu treten. Dies scheint zu implizieren, dass es dem Liebenden nicht um das Geben seiner Liebe gehen kann, da ihm stets sein selbstbezogenes Ich im Wege steht, sondern nur um die Anforderung, geliebt zu werden und so kurzzeitig von der Last des Mangels befreit zu sein. Auf jeden Fall richtet sich die Liebe, so wie Lacan über sie nachdenkt, an den großgeschriebenen Anderen, dessen Allmacht das Subjekt direkt anvisiert.³³¹ Indem die Liebe das „Subjekt als solches“ mit dem Anderen als Ort der Wahrheit in Verbindung setzt, erschüttert es seine Abtrennung zur Welt. So ist es ihm vergönnt, einen Schatten einer Ahnung von dem zu erlangen, was Lacan „göttliches Sein“ nennt.³³² An die Stelle des höchsten Seins den Gottes-Begriff zu setzen, erfreut Lacan, weil ihm dies ermöglicht, Gott in Bezug zu einer Position des absoluten Sagens zu bringen:

„Gott ist eigentlich der Ort, wo, wenn Sie mir das Spiel erlauben, sich produziert *le dieu – le dieur – le dire*. Um ein Nichts, das sagen, das macht Gott. Und so lange etwas gesagt werden wird, wird die Hypothese Gott da sein.“³³³

So kryptisch diese Übersetzung der Herausgeber ist, bedeutet dies letztendlich bloß, dass Lacan den Gottes-Begriff ebenso wie den Phallus als ersten Signifikanten, als Schöpfer der symbolischen Ordnung und – so wie Lacan es versteht – als Schöpfer des Menschlichen betrachtet. Er lässt sich auch hier wieder zu verschiedenen Wortspielen hinreißen, die seine Gedanken anschaulich zur Geltung bringen: zum einen spricht er

³²⁸ Ebd., S. 51.

³²⁹ Lacan: Seminar 1, S. 163.

³³⁰ Lacan: Seminar 11, S. 169.

³³¹ Lacan: Seminar 20, S. 55.

³³² Ebd., S. 50.

³³³ Ebd., S. 50.

von „l'éternel“ (*l'être*: das Sein; *éternel*: ewig)³³⁴, um die Schöpferkraft in Bezug zum Genießen des Seins zu setzen, zum anderen bezeichnet er die höchste Liebe lautmalerisch genussvoll als „l'âme âme l'âme“ (*l'âme*: die Seele; *âme/ aime*: (er, sie, es) liebt)³³⁵. Wie bereits anklang, rückt Lacan die höchste Liebes- und die Gotteserfahrung zusammen, was er vor allem in den christlichen Mystiker und Mystikerinnen verkörpert sieht.³³⁶

Es schien mir wichtig, Lacans berühmtes Seminar „Encore“ hier vorzustellen, da sein Verständnis der Frau, des Geschlechtsverhältnisses, des Genießens und des „Ein“ mit seiner wenig ausgearbeiteten Vorstellung der Maskerade verknüpft werden können. Darüber hinaus sind viele seiner Gedanken zum Begehren und zur Liebe schlüssig, so dass ich später bei der Analyse der literarischen Figuren und ihrer Beziehungskonstellationen darauf zurückkommen werde. Während die Frauen in Rávic Strubels Roman „Kältere Schichten der Luft“ eine innige Liebesbeziehung inszenieren, um ihre Sehnsucht nach Einheit und Verschmelzung ausleben zu können, zeigt Hacker in ihrem Roman „Die Habenichtse“ die Verwicklungen und Komplikationen, die entstehen, wenn der „Spalt“ oder die „Kluft“ zum Anderen unüberbrückbar groß wird. Die Trennung zwischen Ich und Anderem bzw. das Begehren, diese Trennung zu überwinden oder aufzulösen, ist in jedem der Romane von Bedeutung und leitet die Handlungen der Figuren an. Vor allem die Figur des „Schmoll“ in „Kältere Schichten der Luft“ verdeutlicht die Verknüpfung von „encore“ und „en-corps“, von Begehren und Körper. Lacan definiert den (Geschlechts-)Körper als Versprechen auf die Erfüllung des Begehrens und betont, dass er so betrachtet auch eine imaginäre Dimension besitzt, die eine Vorstellung von Vollständigkeit und Einheit erzeugt. Rávic Strubel spielt die verschiedenen Facetten dieses Prozesses durch und ermöglicht so eine neuartige Perspektive auf das Wechselspiel von Körper, Begehren und Liebe. Krauß' Prosastück „Wie weiter“ wird anders als die erstgenannten Romane nicht die absolute und (bezogen auf die Dauer des Erlebnisses) utopisch bleibende Erfüllung, das gewaltsame Scheitern oder die gegenseitige Entfremdung vorführen, sondern versuchen, eine Balance zwischen Ich und Anderem, Begehren und Liebe zu finden.

³³⁴ Ebd., S. 54.

³³⁵ Ebd., S. 92.

³³⁶ Ebd., S. 82f.

Lacans zwiespältige Betrachtung der Frau, die einerseits als Subjekt verkannt und andererseits als mögliche mystische Liebende überhöht wird, findet in die Romananalysen Eingang als Frage nach dem Wesen der verschiedenen Frauenfiguren. Ihre Position oder ihr Status, ihr Selbstbewusstsein und ihr Selbstbild als Liebende und Handelnde sollen stets im Fokus stehen, um das Konzept der Weiblichkeit als Maskerade näher zu beleuchten.

Während Lacan das Begehren nach sozialer Anerkennung nur am Rande streift, weil er sich auf das Symbolische und nicht auf das Gesellschaftliche oder Materielle konzentriert, stellt Butler diese Bereiche ins Zentrum ihrer Überlegungen. Im Folgenden soll nachvollzogen werden, wie die Geschlechterforscherin Butler Lacans gesamtes Theoriegebäude überzeugend dekonstruiert und wie sie dennoch viele gedankliche Möglichkeiten aufzeigt, das Ergiebige und Weiterführensweite an Lacans Lebenswerk zu sehen.

IV. Judith Butler: Dekonstruktion und „Gewichtigkeit“

Im Folgenden möchte ich auf das Werk der Geschlechterforscherin und Philosophin Judith Butler eingehen, die – ähnlich wie Lacan – den Maskerade-Begriff als einen der Verknüpfungspunkte innerhalb ihrer umfangreichen Überlegungen zu Geschlecht, Körper, Sexualität, Macht und Gewalt verwendet. Zuerst soll ihr bekanntes Werk „Das Unbehagen der Geschlechter“ vorgestellt werden, um auf dieser Basis ihre kritische Dekonstruktion der Ansätze von Riviere und Lacan zu verfolgen. Danach werden ihr Nachfolgewerk „Körper von Gewicht“ und ihr Essayband „Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen“ einer näheren Betrachtung unterzogen, um so die für die Romananalysen relevanten Fragen der Gewichtigkeit und der Verwerfung von Körpern, der heterosexuellen Normativität, sowie das Konstrukt des „lesbischen Phallus“ herauszuarbeiten.

1. Butler über „Das Unbehagen der Geschlechter“

Butlers Ausgangspunkt ist die Frage, was mit dem Subjekt und der Stabilität der Geschlechter-Kategorien passiert, wenn sich herausstellt, dass diese scheinbar ontologischen Kategorien durch die Normen eines Machtregimes der Heterosexualität hervorgebracht und verdinglicht werden? Butler überlegt, wie die Geschlechter-Kategorien gestört bzw. in Aufruhr gebracht werden können, um so die Geschlechter-Hierarchie und den Zwang zur Heterosexualität zu erschüttern. Butlers Ziel ist es, zu enthüllen, dass die Kategorien des Geschlechts, der geschlechtlichen Identität und des Begehrens bloße Effekte spezifischer Machtformationen sind. Da sich diese Festschreibungen in einem fortlaufenden Prozess der Wiederholung produzieren, weist sie auf die Möglichkeit hin, sie durch gezielte parodistische Praktiken zu verschieben und so politisch zu wenden.³³⁷ Butler greift bei ihren Überlegungen auf verschiedene Theoretiker und Theoretikerinnen zurück, von denen vor allem Foucault und die diskurstheoretische Annahme der Wirkmächtigkeit von Diskursen zu nennen ist, sowie

³³⁷ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 8.

das Theorem der performativen Kraft von Sprache, das sie von dem Philosophen und Linguisten John L. Austin entlehnt.

Butler geht von einer kritischen Betrachtung des Feminismus aus, indem sie angibt, dass dieser die Kategorie „Frau(en)“ als Voraussetzung brauche, um so zu definieren, wer dann (als Gruppierung) politisch vertreten werden könne.³³⁸ Auf diesem Wege werde das, was vorgeblich befreit werden soll, so aber erst dauerhaft gefestigt und dem gegenwärtigen Geschlechter-Diskurs eingeschrieben. In Anlehnung an Foucault gibt Butler zu bedenken, dass juristische Machtregime die Subjekte, die sie schließlich repräsentieren, zunächst definieren und produzieren müssen. Diese Produktion des Subjekts werde durch verschiedene Legitimations- und Ausschlussverfahren hervorgebracht, die so angelegt seien, dass sie diesen Entstehungsprozess verdecken und das Produzierte als „natürlich“ hinstellen. Folglich sei es nicht nur die Aufgabe der feministischen Theorie zu fragen, wie Frauen sprachlich und politisch vollständiger repräsentiert werden könnten, sondern auch zu untersuchen, wie das Subjekt des Feminismus in den Machtstrukturen hervorgebracht wird, innerhalb derer das Ziel der Emanzipation schlussendlich erlangt werden solle. Das feministische „Wir“, das häufig Anstoß erregt³³⁹, kennzeichnet sie als „phantasmatische Konstruktion“³⁴⁰, die zwar zweckdienlich sei, aber die Vielschichtigkeit und Unbestimmtheit der Gruppe verleugne, die sie zugleich zu repräsentieren vorgebe. Weil die Geschlechtsidentität nicht aus den politischen und kulturellen Vernetzungen herauszulösen ist, kann Unterdrückung immer nur in den konkreten kulturellen Zusammenhängen erfasst werden. Daher helfe es auch nicht, von einem universalem Patriarchat zu sprechen, es bedürfe vielmehr einer deutlichen Aktualisierung des Feminismus, um das Denken aus der Vorstellung einer Geschlechterbinarität männlich/ weiblich zu lösen. Erst die Erkenntnis der radikalen Instabilität dieser Kategorien ermögliche es, die grundlegenden Einschränkungen der feministischen politischen Theorie in Frage zu stellen und so andere Konfigurationen zu entdecken, die nicht nur für die individuelle Geschlechtsidentität und das Körperverständnis produktiv sind, sondern auch für die zukünftige Politik.³⁴¹ Bisher sei das, was sie die „heterosexuelle Matrix“ nennt, maßgeblich dafür verantwortlich, dass eine Politik der Veränderung von

³³⁸ Ebd., S. 15ff.

³³⁹ Vgl. Butler: Das Ende der Geschlechterdifferenz? S. 282f.

³⁴⁰ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 209.

³⁴¹ Ebd.

geschlechtlichen Identitätskonstruktionen behindert werde und die Kategorie „Frau(en)“ dauerhaft stabil bleibe.³⁴²

Um die Konstruiertheit der „angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechts“³⁴³ zu verdeutlichen, beruft sich Butler auf die von Feministinnen zur Anfechtung der Formel „Biologie ist Schicksal“ eingeführten Begriffe *sex* (für das anatomische Geschlecht) und *gender* (für die Geschlechtsidentität). Diese dienen dazu, die Annahme eines mimetischen Verhältnisses von sexuell bestimmtem Körper und zugewiesener geschlechtlicher Identität aufzulösen und zu zeigen, dass *gender* radikal unabhängig von *sex* gedacht werden kann.³⁴⁴ Allerdings geht Butler deutlich weiter als die damalige Neu-Kategorisierung der Geschlechtlichkeit in *sex* und *gender*. Sie verneint die Zuweisung, die diese Kategorisierung impliziert, nämlich die Zuordnung von *gender* als Ausdruck der Kultur und *sex* als Teil der Natur. Stattdessen führt sie aus, dass auch die Trennung von *sex* und *gender* ein künstliches Konstrukt ist, dem man sich nicht blind unterwerfen sollte. Man dürfe nicht ignorieren, dass auch das biologische Geschlecht, das in dieser Einteilung als vermeintlich natürlicher Körper erscheint, kulturell hervorgebracht und bezeichnet wurde. Der so genannte ursprüngliche Leib entziehe sich, so Butler, jeder authentischen Wahrnehmung und werde daher stets nur in seiner soziokulturellen Zuschreibung erfasst. Genau genommen kann man sagen, dass Butler entlarvt, dass auch die so „objektiv“ wirkende Kategorie *sex* immer schon *gender* gewesen ist. An anderer Stelle definiert Butler *gender* als den „Apparat, durch den die Produktion und Normalisierung des Männlichen und Weiblichen vonstatten geht – zusammen mit den ineinander verschränkten hormonellen, chromosomalen, psychischen und performativen Formen, die Gender voraussetzt und annimmt.“³⁴⁵ So gesehen ist *gender* – so Butler – eine Mischung dessen, was man „ist“ und dessen, was man „hat“. Oder anders formuliert: die Geschlechtsidentität ist die Verknötung der Faktoren, die der Mensch von Geburt an mitbringt, und dem, was das soziale Leben aus ihm „machen“ wird.

Butler hebt sich in „Das Unbehagen der Geschlechter“ klar von den Theorien ab, die vorgeben, dass es ein vordiskursives Geschlecht geben könne, das als eine Art politisch

³⁴² Ebd., S. 21.

³⁴³ Ebd., S. 23.

³⁴⁴ Ebd., S. 23.

³⁴⁵ Butler: Gender-Regulierungen, S. 74.

neutraler Oberfläche zum ersten Mal kulturell beschrieben werden kann.³⁴⁶ Auf dieser Basis kann Butler verdeutlichen, dass es bestimmte soziale Regulierungsverfahren und Sanktionierungen gibt, die die Kategorie „Geschlecht“ ins Existieren bringen. Die Normativität dieser Prozesse ist dergestalt, dass sie uns die Natürlichkeit und Notwendigkeit der Kategorie Geschlecht vorgaukeln. Durch die geschichtlichen Abläufe werden verschiedene leibliche Zuschreibungen materiell verwirklicht, so dass die Wahrnehmung derselben als kulturell regulierte „Fiktionen, die unter Zwang wechselweise verkörpert und abgefälscht werden“, verwischt wird.³⁴⁷ Der kulturell intelligible Identitätsbegriff, der sich an Kohärenz und Kontinuität der Person orientiere, müsse insgesamt als gesellschaftlich instituierte und aufrechterhaltene Norm verstanden werden, die der Zwangsvorgabe der Heterosexualität bedürfe. Ohne stabilisierende Konzepte wie Sexualität, *sex* und *gender* sei die Konstruktion des Subjekts selbst in Frage gestellt, daher sei jede „inkohärent“ oder „diskontinuierlich“ geschlechtlich bestimmte Person ein Angriff auf die sich als „natürlich“ gebenden Normen und werde durch die bestehenden Machtstrukturen ausgeschlossen.³⁴⁸

Da die Begriffe *sex* und *gender* offensichtlich in irgendeiner Art und Weise auf der Kategorie „des Körpers“ beruhen, fragt Butler im Zuge ihrer Ausführungen danach, was genau dieser Begriff eigentlich benennt. Inwiefern wird dieser Körper herangezogen, um als „Grund, Oberfläche und Schauplatz der kulturellen Einschreibungen“³⁴⁹ dazu zu dienen, bestimmte strategisch-politische Interessen zu wahren? Und welche Rolle spielt dabei das, was als „weiblicher Körper“ bezeichnet wird? Butler lehnt es ab, „den Körper“ als eine Art passives Medium zu bestimmen, das als bloße Oberfläche kulturell und gesellschaftlich beschrieben wird, und plädiert dafür, dass jede Theorie von Körper und Geschlechtlichkeit die Herstellung derselben so hinterfragt, dass die Idee eines dem Diskurs vorgängigen Gegenstandes dekonstruiert wird. Sie wehrt sich gegen einen Körper-Begriff, der eine angebliche Faktizität vorgibt, ohne den stattfindenden Bezeichnungsprozess zu bedenken, und der so die Festlegung der Geschlechterbinarität und der damit einhergehenden Geschlechterhierarchie verlängert.³⁵⁰

Als eine der maßgeblichen Kategorien zur Bezeichnung des Körpers nennt Butler die Vorstellung einer Oberfläche, die, indem sie ein Außen und ein Innen festlegt, ein von

³⁴⁶ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 24.

³⁴⁷ Ebd., S. 208.

³⁴⁸ Ebd., S. 38.

³⁴⁹ Ebd., S. 190.

³⁵⁰ Ebd., S. 191.

der Umwelt abgetrenntes Ich definiert. Die Konstruktion fester Körperräume beruhe auf der Beschäftigung mit der Durchlässigkeit und Undurchlässigkeit des Körpers, insbesondere der Beobachtung der Ausscheidungsprozesse, die auf soziale Abläufe übertragen werden. Das, was vom Körper ausgestoßen wird, erscheine dann als Austreibung fremder Elemente, obwohl diese doch in Wirklichkeit erst durch die Definition zum Anderen gemacht werden. Butler verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff des „Verworfenen“, um das zu bezeichnen, was als „Nicht-Ich“ konstruiert wird. Dies ruft eine erste Begrenzung des Körpers – und damit auch die ersten Konturen des Subjekts – hervor. Die Unterscheidung zwischen Innerlich und Äußerlich sei konstitutiv für die Erschaffung von Identität und Alterität.³⁵¹ Gleichzeitig sei diese Einteilung aber immer schon instabil, insofern die Vorstellung einer undurchlässigen, also versiegelten Körperoberfläche ebenso Angst einflößen würde. Ein abgeschlossener Körper würde von innen heraus durch die Ausscheidungsprodukte verseucht und aufgesprengt.³⁵² Butler nutzt die Diskussion um Körpergrenzen und Körperöffnungen, um zu zeigen, dass die Festlegung von Innen und Außen kulturell konstruiert ist, um das Subjekt zu kontrollieren und seine Differenzierung zum Anderen, zum Verworfenen, zu erzwingen. Indem sie die so genannte Innenwelt als kulturelle Bedeutungszuschreibung kenntlich macht, löst sie die Fixierung auf ein fest definiertes Subjekt und ermöglicht so auch, den Schauplatz der geschlechtlich bestimmten Identität insgesamt suspekt zu machen.³⁵³

Laut Butler verschleiert die Konstruktion des kohärenten Oberflächenkörpers die Diskontinuität der Geschlechtsidentität, die eigentlich bereits durch homo- und bisexuelle Kontexte entlarvt worden ist. Dort sei bereits vorgeführt worden, dass die Geschlechtsidentität weder zwangsläufig aus dem Geschlecht erfolgen muss noch einen notwendigen Zusammenhang zum individuellen Begehren hat. Keine der Kategorien drücke die andere passgenau aus oder spiegele sie wider.³⁵⁴ Das, was als „Reales“ des Körpers oder als „sexuell Faktisches“ bezeichnet werde, seien „phantasmatische Konstruktionen – Illusionen einer Substanz, denen sich der Körper annähern muß, ohne sie jemals zu erreichen.“³⁵⁵ Wenn Innerlichkeit ein Effekt der öffentlichen Regulierung und des gesellschaftlichen Diskurses über den Körper sei und sich die Zuschreibung des

³⁵¹ Ebd., S. 196.

³⁵² Ebd., S. 197.

³⁵³ Ebd., S. 199.

³⁵⁴ Ebd., S. 199f.

³⁵⁵ Ebd., S. 214.

Geschlechts als Einbildung und Fabrikation erweise, könne man die Geschlechtsidentitäten nicht als scheinbar wahr oder falsch bezeichnen: „Vielmehr werden sie lediglich als Wahrheits-Effekte eines Diskurses über die primäre, feste Identität hervorgebracht.“³⁵⁶ Dieser Effekt erfolge durch alltägliche Handlungen, Gesten, Sprechweisen, Identifizierungen und Begehren. Ohne all diese permanenten performativen Akte gäbe es keine Geschlechtsidentität.³⁵⁷ Allerdings dürfe man sich, so Butler, dies nicht als eine Art des Rollenspiels vorstellen, wo jemand eine Maske oder *persona* aufsetzt oder annimmt, die er nach dem Spiel oder wenn die Umstände sich verändern, wieder abnehmen könne.³⁵⁸ Auch sei diese Art von Theatralität keine Möglichkeit der Selbstentfaltung oder Selbstschöpfung³⁵⁹, sondern ganz im Gegenteil eine „zwingende Praxis“ oder „gewaltsame Erzeugung“³⁶⁰ der Geschlechtsidentität. Butler spricht bei der performativen Herstellung von *gender* auch von einem höchst vielschichtigen Spiel um Imitation und Original. Dabei ist die Geschlechtsidentität allerdings immer eine Imitation: eine Imitation, zu der es niemals ein Original gegeben hat, die aber vortäuscht, einen solchen mythischen Ursprung aufzunehmen.³⁶¹ Der Gedanke der imitierten Geschlechtsidentität verdeutlicht, dass es sich dabei um einen (leiblichen) Entwurf handelt, der erst in der Wiederholung entsteht und nur so seine Wirkung entfalten kann. Nach Butler ist dies eine soziale Strategie, die auf das kulturelle Überleben zielt, insofern sie vorgibt, was das Individuum in der gegenwärtigen Kultur „zum Menschen mache“.³⁶² An anderer Stelle spricht Butler sehr treffend davon, dass Gender „eine Praxis der Improvisation im Rahmen des Zwangs“³⁶³ ist. Niemand „spiele“ seine Geschlechterrolle für sich alleine; dieser Prozess verlange immer einen Anderen, sei er tatsächlich anwesend oder auch nur vorgestellt. Butler gibt zu bedenken, dass das so genannte „eigene“ Gender den Anschein erwecke, jemand könne der Urheber oder Besitzer sein. Die Herkunft liege aber von Anfang an nicht im Individuum, sondern in einer Sozialität, die keine einzelnen Urheber kenne.³⁶⁴ Nicht die Freiheit des Einzelnen entscheidet also über die Geschlechtlichkeit, sondern die

³⁵⁶ Ebd., S. 201.

³⁵⁷ Ebd., S. 205.

³⁵⁸ Butler: Körper von Gewicht, S. 316.

³⁵⁹ Ebd., S. 319.

³⁶⁰ Ebd., S. 317.

³⁶¹ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 203.

³⁶² Ebd., S. 205.

³⁶³ Butler: Gemeinsam handeln, S. 9.

³⁶⁴ Ebd.

Abhängigkeit in einer Welt, die vor dem Einzelnen geschaffen wurde, und denjenigen in eigener Art und Weise „entstehen lässt“.

Weiter betont Butler, dass eine Geschlechtsidentität, die angewiesen ist auf ihre Produktion im Verlaufe der Zeit³⁶⁵, auch die Möglichkeit beinhalten muss, auf repressive soziokulturelle Praktiken gezielt einzuwirken und so den phantasmatischen Identitätseffekt von *gender* als politisch schwache Konstruktion zu entlarven.³⁶⁶ Butler weist auf die Möglichkeit zur De-Formation oder zur parodistischen Wiederholung bzw. ganz allgemein die Möglichkeit, die Wiederholung eines feststehenden Konzepts zu verfehlen und so zu stören. Geschlechter-Parodien, die den Begriff des Originals als solchem konterkarieren, oder performative Durchbrechungen der tradierten Geschlechtsidentität dienen der subversiven Unterwanderung normativer Vorgaben.³⁶⁷ Die Travestie, der Kleidertausch oder die Stilisierung zu *butch/ femmes*- Identitäten³⁶⁸ zeigen beispielsweise die offene Beziehung zwischen der Anatomie des Darstellers und der dargestellten Geschlechtsidentität. Hierbei interessiert Butler vor allem die Erkenntnis, dass jedes Subjekt, so sehr es auch eine kulturelle Konstruktion darstellt, die es selbst nicht erfassen kann, doch über die Handlungsmöglichkeit verfügt, seine eigene Konstruiertheit aktiv zu verschieben. Insofern das Subjekt ein „Zeichen für den unbegrenzten Bezeichnungsprozeß selbst“³⁶⁹ ist, müsse es auch immer wieder an den Überschuss stoßen, der entsteht, wenn versucht wird, stabile Identitätskategorien festzusetzen. Butler folgert:

„Die Geschlechtsidentitäten können weder wahr noch falsch, weder wirklich noch scheinbar, weder ursprünglich noch abgeleitet sein. Als glaubwürdige Träger solcher Attribute können sie jedoch gründlich und radikal *unglaubwürdig* gemacht werden.“³⁷⁰

³⁶⁵ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 32.

³⁶⁶ Ebd., S. 207.

³⁶⁷ Ebd., S. 209ff.

³⁶⁸ Lesbische Paarkonstellation, bei der eine Person die feminine und eine die maskuline Geschlechterrolle übernimmt. *Butch/ Femme* gilt als wichtige Spielart einer lesbischen erotischen Kultur, die allerdings nicht festlegt, ob die jeweiligen Rollen fortdauernd festgeschrieben, nur vorübergehend eingenommen oder getauscht werden. Das Konstrukt spielte in der lesbischen (Arbeiter-)Kultur in den USA der 1950er Jahre eine Rolle als Möglichkeit der Identitätsfindung und gegenseitigen Identifizierung von Lesben. In der Frauenbewegung der 1970er Jahre wurde die Konstellation als Imitation des heterosexuellen Modells aufgegriffen. (Siehe Kroll (Hrsg.): Metzler Lexikon – Gender Studies – Geschlechterforschung, S. 45.)

³⁶⁹ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 210.

³⁷⁰ Ebd., S. 208. Hervorhebung im Original.

Eine Störung und Destabilisierung der bestehenden Geschlechter-Normen habe den Effekt, dass die Geschlechter-Konfigurationen sich vervielfältigen und die naturalisierenden Erzählungen der Zwangsheterosexualität ihrer zentralen Protagonisten – „Mann“ und „Frau“ – beraubt würden.³⁷¹ Bezogen auf den Gender-Begriff bedeutet dies, dass Gender sowohl den Mechanismus bezeichnet, durch den Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit erzeugt und naturalisiert werden, wie auch – und das ist entscheidend – den Mechanismus, durch den diese Vorstellungen dekonstruiert und denaturalisiert werden.³⁷²

Butler weist in „Das Unbehagen der Geschlechter“ darauf hin, dass es die Aufgabe des Feminismus sein müsse, danach zu fragen, wie Signifikations- und Resignifikationsprozesse überhaupt funktionieren – vor allem, wenn es um etwas so Komplexes wie Geschlechterverhalten gehe. Es gelte zu untersuchen, wodurch eine Neubewertung der Stellung und Festschreibung von Männlichkeit und Weiblichkeit ermöglicht werden könne. Welche Art von Performanz entfaltet in welchem Kontext welche Wirkung?

„Und welche Art von Performanz der Geschlechtsidentität entlarvt den performativen Charakter der Geschlechtsidentität selbst und setzt ihn so in Szene, daß die naturalisierten Kategorien der Identität und des Begehrens ins Wanken geraten?“³⁷³

Da Parodien nicht zwangsläufig subversiv sind, müsse zunächst verstanden werden, warum bestimmte Formen parodistischer Wiederholung wahrhaftig störend oder verstörend wirken und welche Wiederholungen stattdessen gezähmt vorgehen und so erneut als Instrumente der kulturellen Hegemonie und der Zwangsheterosexualität wirken.³⁷⁴ Die feministische Theorie könne daran arbeiten, Strategien der subversiven Wiederholung zu erforschen, die dazu dienlich sind, Möglichkeiten der Normverschiebung und des Widerspruchs zu erkennen und zu gestalten.³⁷⁵ Gerade wenn der Feminismus geschlechtliche Diskriminierung nicht „nur“ als Diskriminierung von Frauen betrachte, könne er ein Bündnis mit anderen Bewegungen schließen, die Gewalt, Homosexuellenfeindlichkeit und Rassismus entgegentreten.³⁷⁶ Butler schreibt,

³⁷¹ Ebd., S. 215.

³⁷² Butler: Gender-Regulierungen, S. 74.

³⁷³ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 204.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Ebd., S. 216.

³⁷⁶ Butler: Gemeinsam handeln, S. 20ff.

dass das Programm des Feminismus keines sein kann, bei dem zunächst von einer Reihe von Prämissen ausgegangen wird, um es dann mit logischer Methode zu entwickeln. Vielmehr sei es „ein demokratisches Unternehmen“³⁷⁷, das gerade dadurch voranschreite, dass es eine kritische Aufmerksamkeit auf die eigenen Prämissen richte, um das eigene Selbstverständnis immer weiter zu klären und die Widersprüche zu vermitteln, die natürlicherweise zu einer derartigen Bewegung gehören müssen. Der Feminismus biete die Möglichkeit, Kontroversen über „Werte, Prioritäten und Sprachgebrauch“ zu führen, so dass auf möglichst produktive Weise ausgehandelt werden kann, wie diejenigen, die der Feminismus bezeichnet, durch ihre Handlungsweisen Anerkennung finden können.³⁷⁸ Daraus könnten sich „neue Formen der Intimität, der Verbündung und Kommunikationsfähigkeit“ entwickeln, die außerhalb der Bedingungen des Patriarchats stehen, und so dessen Unausweichlichkeit und totalisierenden Anspruch in Frage stellen.³⁷⁹ Die Grundlage des Feminismus sei nicht nur die Frage nach einem guten Leben, das Frauen mit einschließt, sondern stets auch die Frage nach dem Überleben selbst. Daher müsse gefragt werden, welche Leben in unserer Gesellschaft überhaupt als Leben gezählt werden: „Wer hat das Vorrecht zu leben? Wie entscheiden wir, wann das Leben beginnt und wann es endet, und wie wägen wir Leben gegen Leben ab? Unter welchen Voraussetzungen sollte Leben entstehen und mit welchen Mitteln? Wer sorgt für ein entstehendes Leben? Wer kümmert sich um das Leben eines Kindes? Wer sorgt für ein Leben, das langsam erlischt? Wer ist zuständig für das Leben der Mutter und welchen Wert hat es letztlich?“³⁸⁰ Butler verknüpft diese wichtigen Fragen, die deutlich machen, wie aktuell sie die Aufgaben des Feminismus versteht, mit der Frage, welche Rolle das geschlechtliche Dasein für die Wertigkeit des Lebens spielt: „Und in welchem Umfang garantiert die Geschlechtsidentität, eine kohärente Geschlechtsidentität, dass ein Leben gelebt werden kann? Welche Todesdrohung ergeht an diejenigen, die ihr Gender nicht in Übereinstimmung mit den akzeptierten Normen leben?“³⁸¹

In ihrem Nachfolgewerk „Körper von Gewicht“ nennt Butler eine Reihe subversiver Praktiken, die gezielt politisch wirken, um fest gefügte Geschlechterkategorien zu

³⁷⁷ Butler: Das Ende der Geschlechterdifferenz? S. 282.

³⁷⁸ Ebd., S. 283f.

³⁷⁹ Butler: Die Frage nach der sozialen Veränderung, S. 331.

³⁸⁰ Ebd., S. 326.

³⁸¹ Ebd.

stören und auf Diskriminierung und Gewalt gegenüber Homosexuellen aufmerksam zu machen. Möglich sind

„*cross dressing, drag balls, street walking, butch-femme spectacles*, die fließenden Übergänge zwischen dem „Marsch“ (New York City) und der *parade* (San Francisco); *die-ins*, veranstaltet von ACT UP [Aids Coalition to Unleash Power], *kiss-ins*, veranstaltet von Queer Nation; *drag*-Vorführungen zugunsten von AIDS [...]; das Zusammentreffen von Theaterarbeit mit theatralischem Aktivismus; das Vorführen exzessiver lesbischer Sexualität und Ikonographie, die der Desexualisierung der Lesbe wirkungsvoll begegnet; taktische Störungen öffentlicher Foren durch lesbische und schwule Aktivisten mit dem Ziel, die öffentliche Aufmerksamkeit und Empörung auf die unterlassene staatliche Finanzierung von AIDS-Forschung und AIDS-Bekämpfung zu lenken.“³⁸²

Zur Frage, warum sie diese Aktionen so wichtig findet und was sie bewirken können, schreibt Butler an anderer Stelle, dass es sich dabei um Notwendigkeiten handelt, die so wesentlich sind wie das alltägliche Brot.³⁸³ Es handele sich nicht um einen Luxus, wie der Vorwurf oft laute, sondern um die Möglichkeit, sich für ein freies und lebenswertes Leben einzusetzen.³⁸⁴

Ich möchte hier noch einmal kurz auf die genannte *Butch-Femme*-Konstellation eingehen, die auch in Bezug zur Figurenzeichnung in Ravic-Strubels Roman „Kältere Schichten der Luft“ von Bedeutung sein wird. Das *Butch-Femme*-Begehren, so Butler, zeigt, dass die Kategorien der Männlichkeit und Weiblichkeit extrem brüchig und weitgehender sind, als eine phallozentrische Weltsicht dies vermuten würde. *Butch* – also Frauen, die, verkürzt gesagt, als Männer leben, und Frauen bzw. „Weiblichkeit“ lieben und begehren – durchbrechen mit ihrem Dasein die Zugehörigkeit von Männlichkeit zu Männern und Weiblichkeit zu Frauen. Es kann nicht festgelegt werden, ob *Butch* eine Männlichkeit leben, die bei Männern so nicht vorkommt, oder ob sie eine Abwandlung des weiblichen Begehrens darstellen. Der übliche Vorwurf, so Butler, sei, dass *Butch*-Frauen antiweiblich seien oder ihre primäre Weiblichkeit verleugneten. Dies werfe allerdings die unlösbare Schwierigkeit auf, dass die meisten *Butches* vom Weiblichen fasziniert seien oder sich durch ihre Bewunderung sehr stark in den Bann von Weiblichkeit begeben würden. Auch könne man nicht vor der Tatsache

³⁸² Butler: Körper von Gewicht, S. 320. Hervorhebungen im Original.

³⁸³ Butler: Außer sich: Über die Grenzen sexueller Autonomie, S. 53.

³⁸⁴ Butler: Die Frage nach der sozialen Veränderung, S. 347f.

zurückschrecken, dass es Formen des Begehrens gibt, bei denen Männlichkeit Frauen zugeordnet werden muss.³⁸⁵ Dies komme gerade bei einer Liebesbeziehung zwischen *Butch* und *Butch* zum Ausdruck, die eine bestimmte Art der heterosexuellen Männlichkeit leben.³⁸⁶ Ebenso stellt die Existenz von *Femmes* die Frage, welche Art von Weiblichkeit sie eigentlich bezeichnen: eine, die in der Kultur bereits wirksam war und sich im Verhältnis zur Männlichkeit definiert, oder eine, die eine Herausforderung an die vorherrschende normative Struktur stellt? Butler überlegt, ob nicht gerade *Butch* und *Femme* dazu geeignet seien, zu zeigen, dass es sich nicht um Kopien einer heterosexuellen Männlichkeit oder heterosexuellen Weiblichkeit handelt, sondern um „Enteignungen, die den Status der ihnen unterstellten Bedeutungen als nicht notwendig entlarven?“³⁸⁷ Die Begriffe *Butch* und *Femme*, so gibt Butler überzeugend zu bedenken, berühren den Grenzbereich der Geschlechterdifferenz, für den die übliche Sprachregelung von Männlichkeit und Weiblichkeit nicht mehr ausreicht. Dementsprechend weisen sie auf Körper hin, die die binäre Geschlechterzuordnung aufsprengen und so die Vielfalt der Begehrensmöglichkeiten zum Vorschein bringen.³⁸⁸ In Butlers Texten gibt es immer wieder Hinweise, dass das Begehren weder in einfacher heterosexueller noch in homosexueller Weise funktioniert, noch sich derart kategorisieren lässt. So denkt sie beispielsweise daran, dass das Ödipusdrama das scheinbare Paradox eines femininen Mannes, der eine Frau liebt, oder eines maskulinen Mannes, der einen Mann liebt, nicht erfassen kann.³⁸⁹ Butler fragt auch danach, was herkömmliche Geschlechterzuweisungen zu einer Konstellation sagen würden, bei der ein femininer heterosexueller Mann eine feminine Frau möchte, damit sie „zusammen Mädchen“ sein können? Oder was mit einer denkbaren Konstellation sei aus einer maskulinen heterosexuellen Frau, die sich eine Partnerin wünscht, die ihr sowohl *Girl* wie auch *Boy* sein soll?³⁹⁰ Solche „Crossings“ sind, so Butler, zu vielschichtig, um in einer einfachen Zuweisung von Hetero- oder Homosexualität verhandelt zu werden.

³⁸⁵ Butler: Das Ende der Geschlechterdifferenz? S. 316f.

³⁸⁶ Butler: Die Entdiagnostizierung von Gender, S. 131.

³⁸⁷ Butler: Körper von Gewicht, S. 332.

³⁸⁸ Ebd., S. 317.

³⁸⁹ Butler: Sehnsucht nach Anerkennung, S. 233.

³⁹⁰ Butler: Die Entdiagnostizierung von Gender, S. 131.

1.1 Die „heterosexuelle Matrix“

Da Butler das Inzesttabu³⁹¹ als eines der wesentlichen Mechanismen versteht, das innerhalb der heterosexuellen Matrix geschlechtlich bestimmte Identitäten erzwingt, wendet sie sich in „Das Unbehagen der Geschlechter“ auch der Frage zu, wie der Begriff des „Gesetzes“, der bei Lacan eine so tragende Rolle spielt und die Voraussetzung für das Inzesttabu darstellt, kritisch betrachtet werden könnte. Butler verweist darauf, dass die feministische Theorie zuweilen von der Vorstellung angezogen wurde, dass es eine Geschichte *vor* der Ankunft des Gesetzes gegeben habe. Diese Zeit, die angeblich vor dem Patriarchat gelegen habe, sei matriarchalisch oder matrilinear organisiert gewesen und beweise so, dass es auch in Zukunft wieder eine nicht patriarchalische Gesellschaft geben könne. Diese Phantasie, so Butler, gehe zumeist mit dem Konstrukt einer „vorkulturellen Sphäre authentischer Weiblichkeit“ einher, die zu neuen Ideal-Festlegungen führe und daher nicht akzeptabel sei.³⁹² Stattdessen sei ganz konkret nach dem Status des Gesetzes zu fragen, dessen Bestimmung stets allzu selbstverständlich angenommen werde:

„Ist seine Wirkungsweise bloß juridisch, repressiv, und reduktiv oder bringt das Gesetz unbeabsichtigt die Möglichkeit seiner eigenen kulturellen Verschiebung hervor? Inwiefern widerspricht die Artikulation eines Körpers, der der Artikulation vorausgehen soll, performativ sich selbst und bringt statt dessen andere Artikulationsweisen hervor?“³⁹³

Während Lacan behaupte, dass der Mensch die Geschichte seiner Ursprünge unmöglich erzählen könne, weil die Sprache das sprechende Subjekt von seinen verdrängten libidinösen Anfängen abtrenne, halte sie es für dringend notwendig, diese Geschichte

³⁹¹ Der folgende Text bezieht sich auf das Inzesttabu, wie es Butler in Bezug zum lacanschen Begriff des Gesetzes bzw. des Symbolischen versteht, um das dahinter verborgene Gebot der Heterosexualität aufzudecken. An anderer Stelle fragt Butler zum Begriff des Inzests insgesamt, was darunter eigentlich verstanden wird? Handelt es sich um eine Geschichte? Oder um ein Ereignis? Liegt dieses vor der Fähigkeit des Kindes, zu erzählen? Oder kann es erzählt werden? Ist der Inzest ein Übergriff oder eine Verletzung? Bezeichnet er eine Entwicklungsstufe oder ein Trauma des Menschen? Butlers Fragen verdeutlichen, dass der Begriff sehr viele verschiedene Sachverhalte umschließt. Sie lehnt eine Universalität des Inzesttabus ab und wirft ein, dass es keine abgetrennten symbolischen Positionen gibt, sondern Verwandtschaft treffender als soziale und wandelbare Praxis verstanden werden kann. Auch müsse geklärt werden, warum der Inzest stigmatisiert wird und was er tatsächlich im Verhältnis zur Liebe bedeutet. Es sei sehr wichtig, so Butler, das Inzesttabu neu zu überdenken, um so zu erkennen, wann es vor einer Verletzung schützt und wann es das Werkzeug einer Verletzung ist. Nur so könne das Unbehagen, das die Normativität des Inzestverbots auslöst oder auslösen kann, umsichtig behandelt und möglicherweise geklärt werden. (Butler: Zwickmühlen des Inzestverbots.)

³⁹² Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 63ff.

³⁹³ Ebd., S. 68.

trotzdem zu erzählen, um die vielfältigen Identifizierungen aufzudecken, die mit dieser Geschichte einhergehen. Obwohl der Augenblick der Erschaffung des Subjekts dem um so vieles später sprechenden Subjekt nicht mehr zugänglich ist und ihm ebenso vorausgeht, wie das Unbewusste selbst, könne es nur in der nachträglichen Untersuchung erkennen, dass das Gesetz nicht wirklich zwingend deterministisch ist und möglicherweise ohnehin nicht in Singularform existiere.³⁹⁴ Entgegen Lacans These, dass es ein universell gültiges Gesetz gibt, könne man unmöglich davon ausgehen, dass dieses durch sämtliche Kulturen hindurch in derselben Art und Weise wirksam sei oder dass es das gesellschaftliche Leben einseitig bestimmten würde.³⁹⁵ Butler korrigiert, dass ein Gesetz, das als universal bezeichnet wird, lediglich bedeuten könne, dass es als übergeordneter Rahmen funktioniert, in dem sich die gesellschaftlichen Beziehungen vollziehen. Unbestreitbar sei nur, dass ein Gesetz existiert und sich in irgendeiner Art und Weise auswirke.³⁹⁶

Butler geht also davon aus, dass eine Neu-Lektüre des Gesetztes inklusive der Geschichte, die es ins Existieren bringt, dazu führen werde, die Starrheit und Universalität des Begriffs, wie Lacan ihn verwendet, aufzudecken und so zu seinen „ungeahnten selbstwidersprüchlichen, generativen Kräfte[n]“³⁹⁷ vorzustößen. Sie glaube nicht, dass das Gesetz die heterosexuellen Geschlechter-Positionen in einseitiger und tatsächlich unveränderlicher Form hervorbringe und der Wunsch nach einer Veränderung bloß phantastisch bleiben müsse. Genauso sei das Gesetz, das schließlich nicht steril „abgedichtet“ sei, in der Lage, Konfigurationen von Sexualität zu produzieren, die dazu führen, den eigenen nur scheinbar ontologischen Status anzufechten.³⁹⁸ Möglicherweise stelle sich sogar die Frage, ob die „generative Kraft des Gesetzes“ nicht eine eigene Art der Subversion beinhalte.

Lacans Verständnis des Inzesttabus basiert auf seiner Lektüre der Schriften des Anthropologen Lévi-Strauss, der das Inzesttabu als wichtiges Bindeglied zwischen verschiedenen sozialen Gruppen erforscht hat. Laut Butler beschreibt Lévi-Strauss den Inzest nicht als gesellschaftliche Tatsache, sondern als „eine durchgängige kulturelle Phantasie“.³⁹⁹ Indem Lévi-Strauss darauf hinweist, dass der Wunsch nach der Mutter

³⁹⁴ Ebd., S. 106f.

³⁹⁵ Ebd., S. 119.

³⁹⁶ Ebd.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Ebd., S. 106.

³⁹⁹ Ebd., S. 73.

oder den Schwestern, sowie der Mord am Vater und die Reue der Söhne keine Gesamtheit von Tatsachen darstelle, sondern eine Geschichte, die symbolisch einen alten und hartnäckigen Traum zum Ausdruck bringe, zementiere er hinterrücks ein heterosexuelles männliches Subjekt als Ausgangspunkt *des* – und nicht eines – Begehrens.⁴⁰⁰

Lacan eignet sich Lévi-Strauss' Gedanken des Tausches als Basis der Verwandtschaftsbeziehungen an und überträgt ihn auf die Struktur des Gesetzes, das durch eine Reihe von Libido-Verschiebungen den Eintritt des Kindes in die symbolische Ordnung regelt. Indem das Gesetz die Vereinigung von Junge und Mutter unterbindet, erzeugt es im Kind die Erfahrung einer vollständigen Abweisung, die es dadurch überwinden muss, dass es sich die Sprache aneignet und so in eine symbolische Verbindung zum Anderen treten kann. Butler bezeichnet die Sprache – anders als Lacan, bei dem sie eine Art essentielle Rettung des Menschen darstellt – kritisch als „das Residium und die Ersatzleistung eines unbefriedigten Begehrens, das schillernde kulturelle Produkt einer Sublimierung, die niemals wirklich zu befriedigen vermag.“⁴⁰¹

Butler fragt, wie sich die inzestuöse Heterosexualität als scheinbar natürliche und vorkünstliche Matrix des Begehrens konstituieren und durch Theoretiker wie Lacan verfestigt werden konnte. Wie wurde das Begehren als ein heterosexuelles männliches Vorrecht begründet?⁴⁰² Offensichtlich seien die Naturalisierung der Heterosexualität wie auch die männliche Privilegierung diskursive Konstruktionen, die in diesen grundlegenden strukturalistischen Arbeiten zwar überall vorausgesetzt, aber nirgendwo erklärt würden.⁴⁰³ Bezogen auf den Ödipuskomplex sei, so Butler, doch wohl zu fragen, ob das Begehren nach dem Vater nicht vielleicht nur deshalb von Psychoanalytikern als Beweis für die weibliche Veranlagung gelesen werde, weil sie von einer heterosexuellen Matrix des Begehrens ausgehen.⁴⁰⁴

Da Lacan den Weg über die Theorie Freuds nimmt, wendet sich Butler an Freuds Schriften über „Das Ich und das Es“ und seinen Aufsatz „Trauer und Melancholie“ von 1917, um zu verstehen, wie die Grundstruktur des Inzesttabus, nämlich die melancholische Verneinung der Homosexualität beim Erwerb einer heterosexuellen

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Ebd., S. 74.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Ebd.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 98.

Geschlechtsidentität, zu verstehen ist.⁴⁰⁵ Das Inzesttabu stelle letztendlich die Erfahrung dar, einen geliebten Menschen durch die Konfrontation mit dem Gesetz zu verlieren. Die entstehende Trauer bewältige das Subjekt, indem es diesen Anderen in einem Akt der Identifizierung seiner eigenen Ich-Struktur einverleibe.⁴⁰⁶ Der begehrte Elternteil bleibe so zwar als Liebesobjekt verloren, könne aber als verinnerlichte Instanz des Verbotens oder Verweigerens bewahrt werden.⁴⁰⁷ Durch die Verinnerlichung dieser geschlechtlich bestimmten Identifizierung konstruiere sich das Ich-Ideal, das fortdauernd als eine Art innere Sanktionierungs- und Tabuinstanz fungieren werde, indem es das Begehren nach den Liebesobjekten in geeigneter Form umlenke und sublimiere.⁴⁰⁸ Butler findet an diesem Vorgang vor allem die Umstände interessant, die zur Aneignung der Geschlechtsidentität führen. Sie beschreibt den Mechanismus des Inzesttabus anhand der sexuellen Orientierung: wenn das Verbot, so Butler, ein heterosexuelles Liebesobjekt betrifft, werde nur dieses verneint, aber nicht die Art des Begehrens selbst. Das Subjekt richte sich in seiner Selbst-Idealisierung nach dem Gesetz, mit dem es konfrontiert wird. Werde aber eine homosexuelle Vereinigung sanktioniert und untersagt, bedeute dies den gleichzeitigen Verzicht auf das Begehren als solches *und* auf das Objekt. Ergebnis dieses Verbots ist die melancholische Verinnerlichung von beidem.⁴⁰⁹

Butler versteht die Identifizierung des Jungen mit seinem Vater nicht als Resultat einer Angst vor der Kastration, sondern als Angst vor der Kastration als „Verweiblichung“, die sich in heterosexuellen Kulturen mit der männlichen Homosexualität verbinde.⁴¹⁰ Präziser gesagt, werde nicht das heterosexuelle Begehren nach der Mutter bestraft und sublimiert, sondern es werde die homosexuelle Bindung einer kulturell sanktionierten Heterosexualität untergeordnet.⁴¹¹ Butler betrachtet also genau genommen nicht das Inzesttabu als ausschlaggebende Lösung des Ödipuskomplexes, sondern das vorgängige Tabu gegen die Homosexualität.⁴¹² Dieses schaffe erst die Grundvoraussetzungen, die den Ablauf des Ödipuskomplexes ermöglichen. Schließlich sei das Kind, das mit inzestuösen Absichten in das Ödipusdrama eintritt, bereits vorher Verboten

⁴⁰⁵ Ebd., S. 94.

⁴⁰⁶ Ebd., S. 99.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 100.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 95.

⁴¹⁰ Ebd., S. 96.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Ebd., S. 101f.

unterworfen, die es in eine bestimmte sexuelle Richtung ausrichten.⁴¹³ Folglich, so Butler, sind diese von Freud postulierten Anlagen nicht primäre oder konstitutive Faktoren des Sexuallebens, sondern *Effekte* des Gesetzes, das als Verinnerlichung die geschlechtlich festgelegte Identität und die normative Heterosexualität hervorbringen und regulieren.⁴¹⁴ Je strikter und stabiler dieses Selbstbild ist, umso mehr kann man darauf schließen, dass der ursprüngliche Verlust des Liebesobjekts nicht bewältigt wurde. Die rigide Abgrenzung diene der Verschleierung der ungelösten Trauerarbeit, die eine Anerkennung des verlorenen Objekts erschwere.⁴¹⁵

Butler ordnet dem Inzesttabu also ein implizites Tabu gegen die Homosexualität unter und bezeichnet beides als eine „repressive juridische Anordnung“⁴¹⁶, die eine angeblich natürliche Begehrensstruktur des Menschen voraussetzt. Dieses stehe unter der Verdrängung einer ursprünglichen homosexuellen Libido-Ausrichtung und bringe die Verschiebung zu einem heterosexuellen Begehren erst hervor:

„Die Struktur dieser besonderen Meta-Erzählung der kindlichen Entwicklung stellt die sexuellen Anlagen als vordiskursive, zeitlich erste und ontologisch diskrete Triebe dar, die bereits vor ihrem Auftauchen in Sprache und Kultur ein Ziel und damit auch eine Bedeutung haben. Gerade durch den Eintritt in das Feld der Kultur wird dieses Begehren von seiner ursprünglichen Bedeutung abgelenkt, so daß es innerhalb des kulturellen Gebiets notwendigerweise zu einer Kette von Verschiebungen wird. Das repressive Gesetz bringt also in Wirklichkeit die Heterosexualität hervor, d.h., es wirkt nicht nur als negativer ausschließender Code, sondern als Sanktionierung und – was noch wichtiger ist – als Gesetz des Diskurses, das das Sagbare vom Unsagbaren (indem es das Feld des Unsagbaren abgrenzt und konstituiert) und das Zulässige vom Unzulässigen scheidet.“⁴¹⁷

Butler gibt zu bedenken, dass das Inzesttabu natürlich umfassender ist als das Tabu gegen die Homosexualität. Strukturell müsse allerdings beachtet werden, dass im Fall des heterosexuellen Inzesttabus, das die heterosexuelle Identifizierung herstellt, der Verlust des Liebesobjekts als Trauerschmerz empfunden wird, während das homosexuelle Inzesttabu, das ebenfalls eine normative heterosexuelle Identität stiftet, durch die melancholische Struktur getragen wird.⁴¹⁸ Die heterosexuelle Melancholie, die aus der Verneinung des homosexuellen Begehrens erfolgt, ist also der Preis für die

⁴¹³ Ebd., S. 102.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Ebd., S. 101.

⁴¹⁶ Ebd., S. 104.

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Ebd., S. 108.

Herstellung und Aufrechterhaltung einer stabilen geschlechtlich bestimmten Identität.⁴¹⁹ Für den Menschen bedeutet dies, so betont Butler, dass der Prozess, ein Mann oder eine Frau zu werden, der mühsame Vorgang ist, „naturalisiert“ zu werden. Dieser Vorgang erfordere eine Differenzierung der Körperteile und der körperlichen Lust auf der Grundlage der kulturell erzeugten Bedeutungen der Geschlechtsidentität. So wird behauptet, dass das Lustempfinden des Mannes im Penis, das der Frau in der Vagina und in den Brüsten zu verorten ist oder aus diesen Körperzonen hervorgeht. Dabei kommt nicht der materielle Körper zum Zuge, sondern ein Körper, der bereits auf eine bestimmte Geschlechtsidentität ausgerichtet worden ist. Körperteile werden also deshalb zu Vorstellungszentren von Lust, weil sie einem normativen Ideal des sexualisierten Körpers entsprechen.⁴²⁰ Entsprechend kann man sagen, dass die durch die melancholische Struktur der Geschlechtsidentität bestimmten Lüste dafür sorgen, dass das Lustempfinden bestimmter Körperteile verdrängt oder vergessen wird, während sich das ausschließliche Bewusstsein auf die kulturell vorgegebenen richtet. Butler formuliert mit der gebotenen Brisanz dieses Vorgangs:

„Die Frage, welche Lüste leben dürfen und welche sterben müssen, steht oft im Dienste der Legitimationsverfahren der Identitätsbildung, die sich innerhalb der Matrix der Normen der Geschlechtsidentität vollzieht.“⁴²¹

Um diesen Prozess zu verdeutlichen, erinnert Butler an Beschreibungen des Lustempfindens von Transsexuellen. Diese behaupteten häufig, dass es eine grundlegende Diskontinuität zwischen ihren sexuellen Lüsten und ihren Körperteilen gibt. So sei es oftmals für die sexuelle Befriedigung notwendig, Körperteile oder Körperöffnungen zu imaginieren, über die sie nicht tatsächlich verfügen. Oder sie stellten sich übertrieben große oder verkleinerte Körperteile vor, um den Fokus auf das, was jeweils lustauslösend ist, zu bringen.⁴²² Dieses Beispiel zeigt sehr deutlich, dass das Imaginäre einen wesentlichen Anteil am Begehren trägt oder, wie Butler formuliert: „Vielmehr offenbart die phantasmatische Natur des Begehrens, daß der Körper nicht sein Grund oder seine Ursache, sondern sein *Anlaß* und Objekt ist.“⁴²³ So könne man sagen, dass es die hauptsächliche Strategie des sexuellen Begehrens ist, den begehrten

⁴¹⁹ Ebd., S. 110.

⁴²⁰ Ebd., S. 111.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Ebd.

⁴²³ Ebd., S. 111f.

Körper einer Verwandlung zu unterziehen oder an ein alteriertes Körper-Ich zu glauben.⁴²⁴

Butler beschreibt den Prozess der Festlegung des Körpers auf ein bestimmtes Begehren als eine Literarisierung des Körpers. Der Verlust des Liebesobjekts sowie die spezifische Zuweisung der erogenen Zonen seien Einschreibungen *auf* den oder *im* Körper, die bewirkten, dass diesem das Attribut „Geschlecht“ (*sex*) als seine literale Wahrheit zugewiesen wird.⁴²⁵ Die Differenzierung des Körpergefühls und der Geschlechtsidentität sei ein Zwangseffekt des Gesetzes, und könne somit als etwas wie ein melancholisches Schicksal des Menschen betrachtet werden.⁴²⁶ Der Körper kann, wie Butler einleuchtend vorbringt, niemals frei von einer Art der imaginären Konstruktion sein. Dementsprechend steht er nicht in Relation zum „wirklichen“ Körper, sondern bloß in Beziehung zu anderen kulturell instituierten Phantasien, die für sich die Stellen des „Literalen“ oder des „Realen“ beanspruchen.⁴²⁷ Die Verschmelzung des Begehrens mit dem Realen – also der Glaube, dass Erogenität durch bestimmte Körperteile wie den „literalen“ Penis oder die „literale“ Vagina verursacht werden – sei genau die Art einer literalisierenden Imagination, die für das Syndrom der melancholischen Heterosexualität typisch ist.⁴²⁸ Die Strategie der Literalisierung vollzieht sich als Prozess der Verleugnung und Einverleibung eines Verlusts, dessen Verwandlung völlig vergessen und verdrängt wird. Auf diesem Wege „verschwinde“ das homosexuelle Begehren, dessen „Lücke“ unkenntlich gemacht werde.⁴²⁹ Für den genormten heterosexuellen Mann, so Butler überzeugend, bedeute dies, dass er niemals einen anderen Mann geliebt habe, da er zu diesem Mann *geworden ist*, und er könne stets auf seine organischen Tatsachen zurückgreifen, um dies zu belegen.⁴³⁰ Geht man diesem Gedankengang auf den Grund, wird deutlich, dass die ursprüngliche Liebe zum Vater quasi im Penis gespeichert wird. Durch die Verleugnung dieser Liebe entsteht eine fortdauernde Begehrensstruktur, die sich nun auf das Organ fixieren kann.⁴³¹ Allerdings, so Butler, brauche dieser Vorgang die Frau-als-Objekt, um zu bestätigen, dass es niemals ein homosexuelles Begehren und auch keine Trauerarbeit über den

⁴²⁴ Ebd., S. 112.

⁴²⁵ Ebd., S. 108.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Ebd., S. 112.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd., S. 113.

⁴³¹ Ebd.

Verlust gegeben hat. Die Position der Frau dient also in diesem Sinne zur Verschleierung eines homosexuellen Empfindens, so dass eine bruchlose Heterosexualität vorgegaukelt werden kann.⁴³²

1.2 Butler liest „Lacan, Riviere und die Strategien der Maskerade“

Butlers Werk „Das Unbehagen der Geschlechter“ enthält auch ein Kapitel über „Lacan, Riviere und die Strategien der Maskerade“, das im Folgenden näher betrachtet werden soll. Butlers Ausgangspunkt ist die Bemerkung, dass man die Zielrichtung von Lacans Theorie verkennen würde, wenn man nach dem „Sein“ der Geschlechtsidentität oder dem anatomischen Geschlecht fragt. Lacan bestreite nämlich die Betonung der Geschlechterkategorien, indem er darauf insistiere, sie der Frage unterzuordnen, wie das „Sein“ durch die Bezeichnungsstruktur des Gesetzes des Vaters instituiert und zugeteilt werde.⁴³³ Folglich gebe es keinen Zugang zu einer Ontologie, die *an sich* vorhanden sei, sondern nur die Möglichkeit, das vorgängige „Sein“ des Phallus zu untersuchen, der der Struktur der sexuellen Differenz ins Existieren ver helfe. Butler bringt die Theorie über den Phallus als Stifter der Geschlechtsidentität, die in Lacans Texten nicht immer leicht zu fassen ist, auf den Punkt: in der Sprache gibt es laut Lacan zwei Positionen, die eingenommen werden können. Zum einen die mögliche Position des Phallus-Habens und zum anderen die unmögliche Position des Phallus-Seins, die auch als Nicht-Position im Symbolischen verstanden werden kann. Phallus-Sein heißt Signifikant für das Begehren des Anderen zu sein bzw. die Funktion zu übernehmen, als dieser Signifikant zu erscheinen. Die Frau als Personifizierung des Anderen fungiert als Objekt für ein männliches Begehren, das sie gleichzeitig reflektiert und repräsentiert.⁴³⁴ Frau-Sein bezeichnet also in Lacans Theorie keine Eigenständigkeit, „sondern lediglich den Schauplatz einer männlichen Selbst-Ausarbeitung.“⁴³⁵ Ein Feld also, die Macht des Phallus zu verkörpern und widerzuspiegeln, indem aufgezeigt wird, was das Andere oder das Fehlen des Phallus sei. Butler versteht Lacans Ausführung hier so, dass die Position des Nicht-Habens essentiell ist, um dem Haben Macht zuzuweisen. Nur so – in

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd., S. 75.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Ebd.

der Abhängigkeit vom Anderen – kann die Position des Mann-Seins eine Hierarchie begründen, die sich selbst exponieren kann.⁴³⁶ Allerdings, so Butler, spielt sich diese Zuweisung in einem phantasmatischen Bereich ab, der die Unvereinbarkeit von Symbolischem und Realem markiert, indem letztlich beide Positionen an ihre unvollständige Beziehung zum Phallus gekoppelt sind. Weil es unmöglich ist, Sein und Haben zu vereinen, bleiben beide Geschlechterformationen im Mangel oder Verlust gefangen. Butler folgert, dass eine Beziehungsstruktur, die in keiner Weise auf dem Realen basieren kann, doch wohl die Frage herausfordere, wer oder was in dieser „scheinbar transkulturellen Ordnung“ wen oder was überhaupt bezeichne. Da die Beantwortung nur in der traditionellen und unbefriedigenden Festlegung von Subjekt und Objekt erfolgen könne, zieht Butler Lacans – diesen Theorien widersprechendes – Subjekt-Verständnis heran: auch wenn das sprechende Ich ein männliches sei, das als autonomes, selbst-begründetes Subjekt auftrete, so bleibe es doch ein Ich, das vom Unbewussten unterwandert werde und das sich außerdem aus dem *Verlust* der inzestuösen Beziehung zur Mutter gegründet habe. Es versuche nur, die verlorene Einheit zur Mutter zu verdrängen und diesen Verdrängungsprozess dabei auch noch zu verschleiern.⁴³⁷ Damit die scheinhafte Bestätigung des eigenen Subjekt-Status gelingt, benötigt dieser Vorgang die Frau als Vorspiegelung männlicher Macht und beständiger Versicherung seiner illusorischen Autonomie. Die Frau *ist* für den Mann – so liest Butler Lacan – das beruhigend wirkende Zeichen des fehlenden Körpers der Mutter. Sie verkörpert das Versprechen auf die verlorene vor-individuelle *jouissance*, nach der der Mensch ein Leben lang sehnsüchtig verlange. Während Lacan die männliche Position als quasi selbstverständliche oder maßgebliche behandelt, betont Butler, dass der Anspruch auf die Anerkennung der Autonomie beim Mann eine eigene Bürde darstellen kann, die noch verstärkt wird, weil sie im eigentlichen Sinne der Wunsch nach der Rückkehr zu einer Vollständigkeit ist, die vor der Verdrängung und der Subjekt-Werdung liegt.⁴³⁸

Im gleichen Maße sei die Position der Frau unbefriedigend, da Lacan ihr den Subjekt-Status und die Fähigkeit zu einem eigenständigen Begehren abspreche. Sie sei gezwungen, der Phallus zu sein, um das Machtgefüge stabil zu halten, und werde so einer Vorgabe unterworfen, die ihren eigenen Möglichkeiten nie gerecht werden könne.

⁴³⁶ Ebd., S. 75f.

⁴³⁷ Ebd., S. 76f.

⁴³⁸ Ebd., S. 77.

Beide Geschlechter-Positionen, wie sie Lacan aufzeigt, sind laut Butler dazu verdammt, „komische Verfehlungen“ einer imaginierten Vollständigkeit zu sein, die sich zudem niemals in aufrichtig wechselseitige Beziehung setzen kann. Trotzdem sind beide genötigt, ihren Mangel oder Verlust stets weiter zu artikulieren und in Szene zu setzen.⁴³⁹ Sie bleiben also in einem Kreislauf des fehlgeleiteten Begehrens gefangen, der den Wunsch der Erfüllung selbst zunichte macht.

In diesem Zusammenhang stellt sich Butler die Frage, *was* eigentlich als Geschlechterverhalten inszeniert wird und *wie* genau der Schein entstehen kann, den Phallus zu verkörpern? Sie zieht Lacans Ausführungen zur Maskerade heran und verdeutlicht dabei, wie viele Unklarheiten und neue Fragen dieser Begriff erst aufwirft. Wenn das „Sein“ als ontologische Bestimmung des Phallus, so Butler, eine Maskerade sei, suggeriere der Begriff doch die Vorstellung, dass sich alles „Sein“ auf eine Form des Erscheinens oder Anscheins reduzieren lasse. Dies schließe auch die Geschlechter-Ontologie mit ein, so dass der Eindruck entstehen könne, die Geschlechter-Komödie sei eine willentliche Inszenierung und keine zwanghafte Performanz. Die Maskerade sei so betrachtet die performative Hervorbringung einer sexuellen Ontologie, also eine bloße Erscheinungsweise, die vorgebe, eigentliches Sein zu zeigen. Weiterhin lasse der Begriff daran denken, es könne eine Weiblichkeit *vor* der Maskerade geben: also ein weibliches Begehren oder einen Anspruch, der zwar maskiert sei, aber jederzeit enthüllt werden könne. Damit einher gehe die Phantasie eines möglichen Bruches oder einer plötzlichen Verschiebung der phallogozentrischen Bedeutungs-Ökonomie.⁴⁴⁰ Die Maskerade wäre dann die Verleugnung des weiblichen Begehrens, das ursprünglich vorhanden ist, aber in der phallischen Ökonomie nicht repräsentiert wird.⁴⁴¹

Beide von Butler aufgezeigten Möglichkeiten beinhalten eine spezifische Konsequenz für die weitere Forschung: entweder müsste eine kritische Reflexion auf die Geschlechter-Ontologie als parodistische (De-)Konstruktion erfolgen, die dem Gleiten zwischen Schein und Sein nachgeht und so die komödiantische Dimension radikalisiert, die Lacan nur am Rande berührt.⁴⁴² Oder es bestände die Aufgabe, feministische Demaskierungsstrategien ins Leben zu rufen, um das unbekannte weibliche Begehren, das nicht repräsentiert wird, aufzudecken und ans Licht zu bringen. Vermutlich müssten

⁴³⁹ Ebd., S. 78.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 79.

⁴⁴¹ Ebd., S. 80.

⁴⁴² Ebd.

beide Ideen verfolgt werden, um die Lücken, die Lacans und Rivieres Theorie aufweisen, zu erfassen. Butler wirft selbst eine Reihe möglicher Fragen auf, die auch die Konstruiertheit von Weiblichkeit und Männlichkeit offenbaren:

„Ist die Maskerade die Folge eines weiblichen Begehrens, das maskiert werden mußte und damit in einen Mangel verwandelt wurde, der nun irgendwie zum Vorschein kommen muß? Oder folgt sie gerade daraus, daß dieser Mangel verleugnet wird, um den Anschein zu erzeugen, der Phallus zu sein? Wird die Weiblichkeit durch die Maskerade als Widerspiegelung des Phallus konstruiert, um die bisexuellen Möglichkeiten zu verschleiern, die andernfalls die „bruchlose“ Konstruktion einer heterosexuellen Weiblichkeit stören könnten? Oder verwandelt die Maskerade die Aggression und Angst vor Vergeltung in Verführung und Flirt, wie Riviere nahelegt? Dient die Maskerade in erster Linie dazu, eine vorgegebene Weiblichkeit zu verbergen oder zu verdrängen, ist sie also ein weibliches Begehren, das eine dem männlichen Subjekt nicht untergeordnete Andersheit begründen könnte und das notwendige Scheitern der Männlichkeit offenbaren würde? Oder ist sie gerade das Mittel, durch das die Weiblichkeit allererst gestiftet wird, das ausschließende Verfahren der Identitätsbildung, das die Männlichkeit wirkungsvoll ausschließt und jenseits der Grenzen einer spezifisch weiblichen Geschlechter-Position (*feminine gendered Position*) verweist?“⁴⁴³

Butler bietet hier eine ganze Reihe von Möglichkeiten, die Maskerade zu verstehen. Alle sind in gewisser Weise berechtigt und alle verdeutlichen die theoretische Ungenauigkeit des so attraktiv erscheinenden Begriffs. Denkbar wäre sowohl, dass die Maskerade die Weiblichkeit stiftet, dass sie sie zum Ausdruck bringt oder auch dass sie sie verbirgt. Möglicherweise dient sie dazu, vom Nicht-Besitz des Phallus abzulenken oder ihn zu leugnen, so dass es zu keinem Bruch in der patriarchalischen Ordnung kommt. So gesehen wäre die Maskerade eine Anpassungsstrategie, die – was auch im Sinne Rivieres wäre – dafür sorgt, dass ein schwierig zu lösender Konflikt nicht ausgetragen werden muss. Ebenfalls sinnvoll wäre es, die Maskerade als Ausschlussverfahren zu verstehen. Dies sorgt entweder dafür, Männlichkeit abzuweisen, um die Herstellung einer stabilen weibliche Identität zu stützen, oder es verhindert das Hervorkommen einer sozusagen authentischeren Weiblichkeit, die die männliche Vorherrschaft angreifen könnte. Letzteres würde bedeuten, dass die Maskerade das Verbot ist, tatsächliches weibliches Begehren offen zu zeigen.

⁴⁴³ Ebd., S. 80.

Butler stößt sich im weiteren Verlauf ihrer Untersuchung außerdem an Lacans Formulierung, „daß die Frau, um Phallus zu sein [...] einen wesentlichen Teil der Weiblichkeit [...] in die Maskerade zurückbannt“.⁴⁴⁴ Sie überlegt, worin denn dieser „wesentliche Teil“ bestehen könnte, den die Frau verbannen muss? Handelt es sich dabei um das, was bereits verworfen wurde und deshalb als Mangel in Erscheinung tritt? Oder wird ein ursprünglicher Mangel selbst verworfen, so dass die Frau als Phallus erscheinen kann? Im Sinne Rivieres fragt Butler außerdem nach der „Männlichkeit“ der Frau: muss die Frau ihre vermeintliche Männlichkeit ablegen, um als Mangel, also als Bestätigung des Phallus, dienen zu können? Oder geht es darum, ihre phallischen Möglichkeiten zu negieren, damit die Beziehungs-Ökonomie stabil bleibt?⁴⁴⁵ Butler sieht hier eine Verknüpfung zur Melancholie, die in der Maskerade-Theorie bisher noch nicht aufgetaucht ist. Lacans Erklärung, die Funktion der Maske beherrsche die Identifikationen, in denen sich die Verweigerungen des Anspruchs auflösen⁴⁴⁶, „übersetzt“ Butler folgendermaßen: die Maske gehöre offensichtlich zur Einverleibungsstrategie der Melancholie, insofern sie die Attribute des verlorenen Objekts oder Anderen übernehme. Dabei resultiere dieses Verlorene aus einer Liebesverweigerung. Dass die Maske die Verweigerung sowohl „beherrsche“ wie auch „auflöse“, verdeutliche die Aneignung des Anderen als einer Strategie der Identitätsschaffung.⁴⁴⁷ Die Maskerade bestehe also aus dem gleichzeitig stattfindenden Prozess einer Abweisung und eines Bewahrens, was der psychoanalytischen Funktion der Melancholie entspreche.⁴⁴⁸ So gesehen versteht Butler die Maskierung als eine „Bezeichnung des Körpers nach dem Vorbild des zurückgewiesenen Anderen“⁴⁴⁹. Diese Zurückweisung könne niemals absolut wirken, weil es dem Menschen möglich sei, eine Umverteilung innerhalb seiner eigenen körperlich-psychischen Umgrenzung vorzunehmen. Folglich sei auch der Prozess der Aneignung der Geschlechtsidentität im Feld der Melancholie anzusiedeln.⁴⁵⁰

⁴⁴⁴ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 130.

⁴⁴⁵ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 81.

⁴⁴⁶ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 132.

⁴⁴⁷ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 81f.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 83.

⁴⁴⁹ Ebd.

⁴⁵⁰ Ebd.

Wie ich in den Kapiteln zu Lacan erwähnt habe, verbindet er die Betrachtung der Maskerade mit ein paar wenig ausführlichen Bemerkungen über die weibliche Homosexualität – was Butler natürlich zum Eingreifen animiert. Lacan schreibt,

„daß die weibliche Homosexualität, wie die Beobachtung zeigt, sich an einer Enttäuschung orientiert, die den Abhang des Liebesanspruchs verstärkt.“⁴⁵¹

Unklar bleibt hier laut Butler nicht nur, wer oder was die genannte Betrachtung ausführt, sondern auch, wie ein derart verallgemeinerndes Urteil entstehen kann.⁴⁵²

Wenn die weibliche Homosexualität als Folge einer Enttäuschung aufgefasst werde, dann müsse es möglich sein, diese Enttäuschung so klar zu beobachten, dass diese These psychoanalytisch erklärt werden könne. Offensichtlich gebe sich Lacan aber nicht die Mühe und setze außerdem voraus, dass die Homosexualität aus einer enttäuschten Heterosexualität hervorgehe. Wenn Lacan die lesbische Einverleibungsstrategie als Abwesenheit des Begehrens deute, sei es – so Butler – überdies vollkommen unvermeidlich, darauf hinzuweisen, dass dies aus einem heterosexuellen männlichen Standpunkt resultiert, der die lesbische Sexualität als Zurückweisung der Sexualität an sich auffasse. Dieser Standpunkt könne nur heterosexuell denken und fühle sich durch das lesbische Begehren zwangsläufig persönlich zurückgewiesen.⁴⁵³ Folgerichtig und mit verständlicher Zuspitzung bzw. Grenzsetzung fragt Butler:

„Wäre also Lacans Darstellung nicht eher als Folge einer Verweigerung zu verstehen, die den Beobachter enttäuscht, dessen Enttäuschung aber, verleugnet und projiziert, zum wesentlichen Kennzeichen der Frauen gemacht wird, die in Wirklichkeit ihn zurückweisen?“⁴⁵⁴

Darüber hinaus fällt Butler auf, dass Lacans Werk eine „durchgängige Sehnsucht nach der verlorenen Fülle der *jouissance*“⁴⁵⁵ zeigt, was sich wohl besonders im Hinblick auf sein bereits dargestelltes Seminar „Encore“ bestätigen lässt. Butler kritisiert meiner Ansicht nach durchaus nachvollziehbar, dass es bei Lacan „eine Romantisierung oder sogar religiöse Idealisierung“⁴⁵⁶ des Gesetzes bzw. der symbolischen Ordnung gibt. Das Subjekt erscheine in ähnlicher Weise unmündig und auf eine negative Art demütig wie

⁴⁵¹ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 131.

⁴⁵² Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 83.

⁴⁵³ Ebd.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 91.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 92.

die „erniedrigten Diener“ des Alten Testaments, die ihrem Gott ohne Aussicht auf eine Belohnung ihren Gehorsam darbringen.⁴⁵⁷ Diese Struktur einer sklavenartigen Unterwerfung des Menschen unter das Symbolische verleihe diesem eine noch größere Wertigkeit, die so verhindere, dass es möglich sei, die Macht des Gesetzes zu ergründen und in Frage zu stellen.⁴⁵⁸

Dass diese Kritik Lacans Theorie zu Recht trifft, bedarf keiner weiteren Erläuterung, aber was ist mit Rivieres Verständnis der Maskerade? Hält sie Butlers pointierter Betrachtung stand? Butler liest Rivieres Ansatz als Theorie einer Weiblichkeit, die letztlich nichts anderes als der Versuch einer Konfliktlösung ist, durch die ein verunsichernder Angstreflex unterdrückt werden kann. Ebenso wie sie den schwammigen Verweis auf eine „Beobachtung“ bei Lacan kritisiert hat, springt ihr Rivieres Vorannahme bestimmter geschlechtlicher „Zwischentypen“ ins Auge. Riviere schreibt:

„Im Alltagsleben trifft man häufig auf Männer- und Frauentypen, die, obgleich in ihrer Entwicklung hauptsächlich heterosexuell, offensichtlich starke Züge des anderen Geschlechts aufweisen.“⁴⁵⁹

Offensichtlich, so Butler, sind jedoch nicht die genannten Männer- oder Frauentypen, sondern „die Klassifikationen, die die Wahrnehmung dieser Mischung von Attributen bedingen und strukturieren“.⁴⁶⁰ Riviere gehe anscheinend von bestimmten Vorurteilen aus, in welchem Verhältnis Geschlecht und sexuelle Orientierung zueinander stehen, ohne zu bemerken, dass ihre Einschätzung erst durch den stereotypen Wahrnehmungsakt geschaffen wurde.⁴⁶¹ Butler fühlt sich hier an Monique Wittigs Begriff der „imaginären Formation“ des Sexus erinnert.⁴⁶² Andererseits stellt Riviere ihre Vorstellung der naturalisierten Geschlechertypen selbst in Frage, indem sie danach sucht, welche Faktoren für die Schaffung von Weiblichkeit maßgeblich sein könnten. Der von Riviere analysierte Fall betrifft, anders als es sonst in der psychoanalytischen Theorie üblich ist, nicht das Begehren nach der Mutter, sondern die Rivalität zum Vater, die sich auf seine öffentliche Stellung bezieht. Die Patientin begehrt danach, ihren

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 93.

⁴⁵⁹ Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S. 34.

⁴⁶⁰ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 84.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Ebd.

(weiblichen) Status als Zeichen- oder Tauschobjekt aufzugeben, um so selbst als sprechendes Subjekt in Erscheinung treten zu können. Da Riviere eine Parallele zu der Theorie Ferencis verwendet, nimmt auch Butler diesen Ausgangspunkt für ihre Kritik. Riviere schreibt: „Ferencis hat beispielsweise darauf hingewiesen, daß homosexuelle Männer ihre Heterosexualität zum „Schutz“ ihrer Homosexualität übertreiben.“⁴⁶³ Hier bleibt zunächst einmal unklar, was unter einer „übertriebenen“ Form von Heterosexualität beim homosexuellen Mann gemeint sein könnte. Riviere – so spitzt es Butler zu – meine möglicherweise nichts anderes, als dass homosexuelle Männer nicht von Heterosexuellen zu unterscheiden seien.⁴⁶⁴ Oder aber es werde unterstellt, dass der Homosexuelle eine Heterosexualität zur Schau stellen müsse, um sich seiner eigentlichen Homosexualität nicht bewusst zu werden. Dies lädt Butler zur Frage ein, ob es nicht vielleicht ein Problem der Psychoanalytiker sein könnte, Homosexualität verdrängen zu müssen, weil es die eigene sein könnte.⁴⁶⁵ In jedem Fall bleibe unklar, wie die Psychoanalyse implizieren könne, der Homosexuelle „wisse“ nicht um seine Homosexualität, während es sich Ferencis und Riviere frei erlauben, darüber Bescheid zu wissen.⁴⁶⁶ Weiterhin fragt Butler, wie es sein kann, dass Riviere ebenso wie Lacan unterstellt, dass die homosexuelle Frau keine eigenständige Sexualität habe, sondern letztendlich nur die Position und Anerkennung der Männer begehre?

Es dürfe nicht übersehen werden, dass nicht die Sexualität der Patientin verborgen bleibe, sondern ihre Wut, vom öffentlichen Diskurs ausgeschlossen zu sein. Nur so entstehe die Möglichkeit, neu zu betrachten, was die Maskerade eigentlich maskiert, schließlich behaupte Riviere auch, dass es keine Trennung von „echter“ Weiblichkeit und Maskerade gebe. Wenn Weiblichkeit und Maskerade aber identisch seien, handele es sich genau genommen – so spielt Butler diese Idee durch – um die Beherrschung einer männlichen Identifizierung, da in einer heterosexuellen Matrix jede männliche Identifizierung mit einem Begehren nach dem weiblichen Objekt einhergehe. Die Frau brauche also möglicherweise die Maske der Weiblichkeit, um ihre eigene Homosexualität zurückzuweisen und sich gleichzeitig den (weiblichen) Anderen einzuverleiben. Folgt man diesem Gedankengang, wird man sich zwangsläufig der

⁴⁶³ Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S. 34f.

⁴⁶⁴ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 85.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 86.

⁴⁶⁶ Ebd.

Merkwürdigkeit bewusst, warum dieser (konstruierte) Mechanismus eine passende Form sein sollte, die Liebe zum Anderen zu bewahren und zu beschützen.⁴⁶⁷

Als weitere Deutung bietet Butler den Hinweis, Riviere habe eventuell auch einfach unbewusst Angst vor ihrem eigenen Phallizismus gehabt, der darin bestehe, es sich erlaubt zu haben, durch ihre Arbeit und ihr Schreiben selbst in die phallische Ökonomie einzutreten.⁴⁶⁸ Damit einhergehend sei die Frage sinnvoll, welche unterdrückten Aggressionen bei der Frau vorhanden sind und mit welcher Phantasie des Seins sie zusammenhängen.⁴⁶⁹ Butler gibt sehr treffend zu bedenken, dass die Sprecher-Position möglicherweise erst durch die Verwerfung des Weiblichen vorbereitet werde, das nur so als der phallische Andere wiederkehren kann, um die Macht des sprechenden Subjekts zu bestätigen.⁴⁷⁰

2. „Körper von Gewicht“: die Frage der „Materialität“

Da ihr Werk über „Das Unbehagen der Geschlechter“ eine wahre Flut an Reaktionen und wissenschaftlichen Arbeiten ausgelöst hat, sah sich Butler genötigt, einige der Positionen, die Missverständnisse ausgelöst haben, detaillierter zu bestimmen.⁴⁷¹ 1991 veröffentlichte sie das Nachfolgewerk „Körper von Gewicht“, das hier im Folgenden vorgestellt werden soll.

In ihrem „Vorwort zur deutschen Ausgabe“ reagiert Butler auf die Rezeption von „Das Unbehagen der Geschlechter“ durch die deutschsprachige Leserschaft, die sich deutlich von der in den anderen Ländern unterschieden habe. Das Werk sei so aufgefasst worden, „als werde die Relevanz des Biologischen bei der Determinierung der Geschlechtsidentität gänzlich verneint“.⁴⁷² Dies basiere darauf, dass „das Biologische“ im Deutschen eine andere Wertigkeit habe und es überdies nicht leicht sei, eine

⁴⁶⁷ Ebd., S. 88.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 89.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch Butlers Essay „Die Frage nach der sozialen Veränderung“, in dem sie ihre Intention, „Das Unbehagen der Geschlechter“ zu schreiben, sowie ihre damalige Lebenssituation und ihre Erwartungen an ihre Arbeit, darlegt. Sie schreibt dort, dass sie nichts weiter vorhatte, als den herrschenden Essentialismus der Geschlechterdifferenz zu bekämpfen und einen kleinen Kreis an neugierigen Lesern mit ihren Ideen der subversiven Praxis bekannt zu machen. (Vgl. Butler: Die Frage nach der sozialen Veränderung, S. 325-366.)

⁴⁷² Butler: Körper von Gewicht, S. 9.

angemessene Übersetzung für *gender* zu finden. Auch hätte ihre Arbeit den Eindruck erweckt, sie wolle die Basis des Feminismus in Frage stellen und eine Praxis der Entkörperung betreiben. Stattdessen sei es ihr aber darum gegangen, die zugrunde liegenden Kategorien – das Biologische und das Materielle – einer neuen Erörterung zu unterziehen und so „ein erweiterungsfähiges und mitfühlendes Vokabular der Anerkennung“ zu entwerfen.⁴⁷³ Das Infragestellen des Körpers sei keine Entfremdung oder Verneinung des Körpers, sondern ganz im Gegenteil der Weg zu einer Rückkehr. Ihre Herangehensweise stelle den Körper wieder ganz bewusst als gelebten Ort kultureller Möglichkeiten ins Zentrum.⁴⁷⁴ Butler sieht sich dementsprechend in einem Bündnis mit den Feministinnen, „die körperliche Freiheit nach wie vor höher ansetzen als die einschränkenden Wirkungen der Hetero-Normativität“.⁴⁷⁵ Allerdings erinnert sie auch daran, dass diese Art des Herangehens ein linguistischer Rekurs ist, der immer in die Sprache verwickelt bleibt, in der er von staten geht. An anderer Stelle bekennt sie sogar, dass sie immer, wenn sie versuche, über Körperlichkeit zu schreiben, damit ende, einen Text über Sprache verfasst zu haben. Ironisch merkt sie an, sie sei „keine sehr gute Materialistin“⁴⁷⁶.

Butlers Grund, „Körper von Gewicht“ zu schreiben, ist die Präzisierung und Weiterentwicklung der in „Das Unbehagen der Geschlechter“ präsentierten Thesen, mit dem Ziel, der Debatte neue Anregungen und Aufregungen zu ermöglichen. Die Veröffentlichung ihrer Ideen initiiere hoffentlich „eine Reihe wichtiger politischer Korollarien, denn das Aufnehmen, Umbilden, Verzerren der eigenen Worte eröffnet ein schwieriges Gelände zukünftiger Gemeinschaft“⁴⁷⁷. Thema ihrer Arbeit ist die Verknüpfung der Performativität von *gender* mit der Frage nach der Materialität des Körpers. Dabei stehen folgende Fragen im Mittelpunkt: Wie wird die „Materialität“ des biologischen Geschlechts erzeugt? Welche Zwänge materialisieren Körper als

⁴⁷³ Ebd., S. 9f.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 10f.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 10.

⁴⁷⁶ Dies liege nicht daran, dass sie „denke, dass der Körper auf Sprache reduzierbar ist; das ist er nicht. Die Sprache geht aus dem Körper hervor, stellt so etwas wie eine Emission dar. Der Körper ist das, woraufhin die Sprache zögerlich wird, und der Körper trägt seine eigenen Zeichen, seine eigenen Signifikanten, auf eine Art und Weise, die weitgehend unbewusst bleibt.“ (Butler: Das Ende der Geschlechterdifferenz? S. 318.)

⁴⁷⁷ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 331f.

sexualisierte Körper? Wie wird die sexuelle Differenz im Dienste der Konsolidierung des heterosexuellen Imperativs materialisiert?⁴⁷⁸

Einleitend erzählt Butler, dass sie bei ihrer Erarbeitung von „Körper von Gewicht“ die Erfahrung eines unablässigen Schwankens ihres Gegenstandsfeldes gemacht hat. Die Beschäftigung mit dem Körper zog sie hartnäckig in andere Forschungsbereiche und verdeutlichte ihr, dass sich Körper nicht einfach als Objekte des Denkens fixieren lassen.⁴⁷⁹ Gleichzeitig stellte sich ihr die Frage, wie ihre dekonstruktivistische Vorgehensweise klar und nutzbringend vermittelt werden könnte, anstatt einen immer wiederkehrenden Unmut hervorzurufen, der auf dem Missverständnis beruhe, sie versuche, „die Wirklichkeit der Körper, die Relevanz der Naturwissenschaft und die angeblichen Tatsachen der Geburt, des Alterns, von Krankheit und Tod“⁴⁸⁰ zu widerlegen:

„Der Kritiker verdächtigt die Konstruktivistin möglicherweise auch einer gewissen Körperfeindlichkeit und will sich vergewissern, daß diese abgehobene Theoretikerin zugesteht, daß zumindest minimale, nach Geschlecht differenzierte Körperteile, Tätigkeiten und Fähigkeiten und hormonelle sowie in den Chromosomen verankerte Unterschiede vorhanden sind, die ohne Bezugnahme auf eine „Konstruktion“ eingeräumt werden können. Obwohl ich meinem fragenden Gegenüber erst einmal eine uneingeschränkte Zustimmung in dieser Hinsicht geben möchte, überwiegt doch eine gewisse Besorgnis. Die Unbestreitbarkeit des „biologischen Geschlechts“ oder seiner „Materialität“ „einzuräumen“ heißt stets, daß man irgendeine Version des „biologischen Geschlechts“, irgendeine Ausformung von „Materialität“ anerkennt. Ist nicht der Diskurs, in dem und durch den dieses Zugeständnis erfolgt – und zu diesem Zugeständnis kommt es ja unweigerlich –, selbst formierend für genau das Phänomen, das er einräumt?“⁴⁸¹

Butler möchte „Materie“ nicht als einen vorgegebenen Ort oder als eine konkrete Oberfläche verstehen oder definieren, sondern als einen „Prozeß der Materialisierung, der im Laufe der Zeit stabil wird, so daß sich die Wirkung von Begrenzung, Festigkeit und Oberfläche herstellt, den wir Materie nennen.“⁴⁸² „Materie“ ist also nicht etwas – wie gemeinhin gedacht wird – „Vorhandenes“, sondern ist das, was „zur Materie

⁴⁷⁸ Ebd., S. 22.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 13.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 33.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Ebd., S. 32. Hervorhebung im Original.

geworden“ ist. Dieses Werden muss in Bezug zu Körpern immer berücksichtigt und mitgedacht werden, weil es in Koppelung mit den jeweiligen regulierenden Normen und Wirkungen von Macht entsteht. Wer sich auf Materie besinnen möchte, wird laut Butler immer „eine abgelagerte Geschichte sexueller Hierarchie und sexueller Auslöschung heraufzubeschwören“.⁴⁸³ Die Rückkehr zur Materialität basiert auf der Beschäftigung mit „Materie als einem *Zeichen*, welches in seinen Verdoppelungen und Widersprüchen ein unausgereiftes Drama sexueller Differenz inszeniert.“⁴⁸⁴ Ein Missverständnis wäre es, zu glauben, dass sich die theoretischen Optionen darin erschöpfen, entweder Materie als Voraussetzung zu betrachten oder sie zu negieren und den Menschen zu entkörpern. Vielmehr geht es Butler darum, Materie aus „ihren metaphysischen Behausungen zu befreien“⁴⁸⁵, so dass offenbar wird, welche politischen Interessen und Vorgänge mit dieser Platzierung verbunden sind. Auch wenn ihre Fragestellung möglicherweise zunächst zu einem Verlust an Gewissheit führen könne, bedeute dies nichts weiter, als einen neuen Anstoß zu geben, wie Körper mit der ihnen eigenen Wichtigkeit wahrgenommen und unterstützt werden können. Die Erschütterung aller Vorstellungen einer gegebenen Materialität könne „einen bedeutsamen und aussichtsreichen Umschwung im politischen Denken nach sich ziehen.“⁴⁸⁶ Indem sie von „Körpern, die Gewicht haben“ spricht, betont sie, dass der Prozess der Materialisierung damit einhergeht, zu bewerten, was an Körpern als „gewichtig“ erachtet wird – nämlich ihre Intelligibilität. Deshalb sei es dringend notwendig zu wissen, wie und warum etwas gesellschaftlich als „von Gewicht“ eingestuft wird. Oder anders formuliert: in welchem Vorgang der Materialisierung als Bedeutung wird Körpern Wichtigkeit verliehen?⁴⁸⁷ Die unauflösbare Verstrickung von Materialität und Signifikation zu durchdenken, betrachtet Butler zu Recht als eine höchst komplexe Aufgabe, die um so lohnenswerter ist, als so Verständnis entwickelt werden kann, was gesellschaftlich als lebensfähiger oder gewollter Körper betrachtet wird. Butler möchte erfassen, wie im Prozess der Materialisierung der normierten Körper gleichzeitig ein Bereich der verworfenen Körper hergestellt wird. Dieser Bereich, das „Feld der Deformation“, wie Butler es nennt, verfestigt die Norm umso stärker, je öfter er daran scheitert, sich selbst in den

⁴⁸³ Ebd., S. 80.

⁴⁸⁴ Ebd.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 56.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 58.

Stand der Gewichtigkeit zu setzen oder sich ebenfalls „als das voll und ganz Humane“⁴⁸⁸ auszuzeichnen. Insofern möchte Butler wissen, ob

„dieser ausgeschlossene und verwerfliche Bereich für die symbolische Hegemonie eine Herausforderung [darstellt], die eine grundlegende Reartikulation dessen erzwingen könnte, was Körper als bedeutungsvolle Körper auszeichnet, was Lebensweisen, die als „Leben“ zählen, auszeichnet, als Leben, die es wert sind, geschützt zu werden, gerettet zu werden, betrauert zu werden?“⁴⁸⁹

Butler beschäftigt sich sehr stark mit der Frage, was betrauernswertes Leben ausmacht, weil sie auf diesem Wege zeigen kann, wie groß die Kluft zwischen Körpern ist, die abgewertet, ausgegrenzt und negiert werden, und Körpern, denen allgemeine Aufmerksamkeit, Fürsorge und Wertigkeit zukommt.⁴⁹⁰ Solange nicht jedem einzelnen Körper zugebilligt werde, ein Leben zu führen, das nicht von Gewalt und Tod bedroht wird – wie es viele Homo-, Bi- und Transsexuelle erleben – dürfe in den Bemühungen um größere Freiheit und sicherem Schutz des Einzelnen nicht nachgelassen werden. Anstatt sich zu verstecken, die eigene Verwundbarkeit zu leugnen oder zur Gegengewalt zu greifen, träumt Butler von der Möglichkeit,

„so zu leben, dass man weder den Tod fürchtet und einen sozialen Tod stirbt, aus Angst, getötet zu werden, noch gewalttätig wird und andere tötet oder sie dem Zwang unterwirft, ein Leben zu führen, das dem sozialen Tod gleicht und auf der Angst vor dem buchstäblichen Tod beruht.“⁴⁹¹

Möglicherweise, so schreibt sie, erfordere diese Lebensweise eine Welt, die die kollektiven Mittel findet, körperliche Verwundbarkeit zu schützen, ohne sie abschaffen zu wollen.⁴⁹² Butlers Körperverständnis beruht auf dem Wissen um die Verletzbarkeit des Einzelnen und die Gewalttaten und Morde, denen Menschen mit einem anderen als dem normativen heterosexuellen Geschlecht und Aussehen ausgeliefert waren und sind. Obwohl vom Körper als dem „Eigenen“ gesprochen werde, für den das Recht seiner Autonomie wesentlich sei, impliziere er auch eine Art der sozialen Auslieferung.⁴⁹³ Körper-Sein bestehe aus Verwundbarkeit und Sterblichkeit ebenso wie aus der Fähigkeit zu handeln. Es sei der Ort des Tuns wie auch des Angetan-Werdens:

⁴⁸⁸ Ebd., S. 41.

⁴⁸⁹ Ebd.

⁴⁹⁰ Vgl. Butler: Außer sich. Über die Grenzen sexueller Autonomie.

⁴⁹¹ Butler: Die Frage nach der sozialen Veränderung, S. 365f.

⁴⁹² Ebd., S. 366.

⁴⁹³ Butler: Außer sich: Über die Grenzen sexueller Autonomie, S. 40.

„Die Haut und das Fleisch setzen uns dem Blick anderer aus und auch der Berührung und Gewalt.“⁴⁹⁴

Unweigerlich habe der Körper eine öffentliche Dimension; er gehöre „mir selbst“ und gehöre mir gleichzeitig auch wiederum nicht. Von Anfang an sei er der Welt der Anderen anvertraut, deren Abdruck er trage. Erst mit der Formung durch das soziale Leben werde er zu dem, worauf „mit einiger Unsicherheit“ Anspruch erhoben werden könne als „mein eigener Körper“.⁴⁹⁵ Vergänglichkeit und Verletzlichkeit bzw. die Trauer der Hinterbliebenen und Miterlebenden sei, so Butler, eine Möglichkeit der Erinnerung an „die fundamentale Sozialität des leiblichen Lebens“, die sowohl das Ausgeliefertsein als körperliches Wesen wie auch die Verwicklung in das Leben anderer umfasse.⁴⁹⁶ Deshalb dürfe der Staat nicht – so Butler auch im Hinblick auf die politischen Entscheidungen, die nach dem 11. September getroffen wurden – danach trachten, Trauer durch den Einsatz von Gewalt aufzulösen.⁴⁹⁷

Zum Verständnis von Gewalt und Unterdrückung gehöre das Bewusstsein dieses „Ausgeliefertseins“ an die Berührung durch den anderen, selbst wenn oder gerade dann, wenn kein anderer da sei und unser Leben keine Unterstützung erfahre. Um Unterdrückung bekämpfen zu können, müsse man verstehen, dass Menschenleben nicht gleichmäßig unterstützt und aufrechterhalten würden, dass die physische Verletzbarkeit des Menschen auf dem Globus vollkommen unterschiedlich verteilt sei. Bestimmte Menschenleben würden in hohem Maße geschützt und die Außerkraftsetzung ihrer Ansprüche auf Unantastbarkeit reiche aus, um einen Krieg auszulösen. Andere Menschenleben würden eine solche schnelle und wild entschlossene Unterstützung nicht finden und nicht einmal als „betrauernswert“ eingestuft werden.“⁴⁹⁸

Butler fragt in ihren Arbeiten immer wieder nach den Vorstellungen, Bedingungen und Festlegungen, die bei der Bewertung des Menschlichen zum Tragen kommen. Man müsse das Verhältnis zwischen dem, was als „unwirklich“ oder „nicht-wertig“ betrachtet werde und der Gewalt bzw. der Vorstellung, was als nicht betrauernswertes Leben gilt, genau untersuchen, um die Voraussetzung für eine Diskursverschiebung zu schaffen:

⁴⁹⁴ Ebd., S. 41.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Ebd., S. 42.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 43.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 45.

„Auf der Ebene des Diskurses werden bestimmte Menschenleben gar nicht als Menschenleben betrachtet, sie können nicht vermenschlicht werden, sie passen in keinen maßgeblichen Rahmen für das Menschliche, und ihre Dehumanisierung geschieht zunächst auf dieser Ebene. Diese Ebene lässt dann eine physische Gewalt entstehen, die in einem gewissen Sinne die Botschaft der Dehumanisierung überbringt, die in der Kultur bereits wirksam ist.“⁴⁹⁹

Von diesem Vorgang seien sowohl Frauen, Homo- und Transsexuelle wie auch Personen mit HIV oder AIDS betroffen, die nach wie vor häufig weder geschützt noch unterstützt, sondern im öffentlichen Diskurs als weniger vertrauenswürdige Leben wahrgenommen würden.⁵⁰⁰ Gewalt gegenüber Homosexuellen sei der vergebliche Versuch, so Butler, die Herausforderung abzuwehren, sich eine Welt vorzustellen, die anders als die als natürlich und notwendig gedachte und festgelegte sei.⁵⁰¹ Die Negierung dieser Körper versuche, eine instabil gewordene Ordnung wiederherzustellen und die Vorannahme eines normativen und intelligiblen Geschlechts zu erneuern. Gewalt dieser Art entstehe aus dem tief sitzenden Anspruch, die binäre und hierarchisch organisierte Geschlechterordnung beizubehalten, die festlege, welche Menschen Zugang zum Bereich des Menschlichen erhalten dürfen.⁵⁰² Sie sei der Versuch, eine Version des Lebens auszulöschen, und die Grenzen dessen zu stärken, was als real möglich angesehen werde. Letzteres verlange das „Abwürgen“ von allem, was eine Brüchigkeit der Geschlechternorm aufzeige und offen sei für eine grundlegende Veränderung der geschlechtlich festgeschriebenen Ordnung.⁵⁰³

Aus diesem Grund plädiert Butler für eine Ethik der Normverschiebung⁵⁰⁴, ohne Normen an sich auflösen zu wollen.⁵⁰⁵ Butler zeichnet meiner Ansicht nach bezogen auf

⁴⁹⁹ Ebd., S. 46.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 60.

⁵⁰¹ Ebd., S. 61.

⁵⁰² Ebd., S. 62.

⁵⁰³ Ebd.

⁵⁰⁴ Butler fragt: „Haben wir das Menschliche jemals gekannt? Und was wäre zu tun, um sich dieser Kenntnis zu nähern? Sollten wir uns nicht davor hüten, das Menschliche zu früh zu kennen, und jeder endgültigen oder definitiven Kenntnis misstrauen? Wenn wir das Feld des Menschlichen für selbstverständlich nehmen, versäumen wir es, kritisch und ethisch darüber nachzudenken, wie das Menschliche produziert, reproduziert und deproduziert wird. Eine derartige Untersuchung erschöpft zwar das Feld des Ethischen nicht, aber ich kann mir nicht vorstellen, wie eine verantwortliche Ethik oder Theorie der sozialen Veränderung ohne sie auskommen könnte.“ (Butler: *Außer sich: Über die Grenzen der sexuellen Autonomie*, S. 64f.)

⁵⁰⁵ Die Auflösung von Normen kann, so Butler, zwar einen guten Aspekt beinhalten, andererseits kann sie aber auch zu Verunsicherung und Bezuglosigkeit führen. Besonders im Hinblick auf die Auflösung von Geschlechternormen müsse man sanft vorgehen, denn das, was für manche eine Befreiung darstellt, kann für andere die Auflösung der Persönlichkeit oder die Erfahrung eines Selbstverlusts sein. Normveränderungen können ebenso dazu führen, dass jemandem die Möglichkeit aberkannt wird, sich in

diesen Aspekt eine große Ausgewogenheit und Sensibilität aus. Dadurch kann sie erkennen, dass jede Einseitigkeit und Starrheit in der Festlegung von Gender, Sexualität und Begehren bzw. dessen, was ein Subjekt angeblich ausmacht, zu Leid und Ausgrenzung führen muss.

2.1 Butler erfindet den „lesbischen Phallus“ und dekonstruiert das „morphologische Imaginäre“

„Körper von Gewicht“ enthält auch ein komplexes Kapitel mit dem herausfordernden Titel „Der lesbische Phallus und das morphologische Imaginäre“. Es soll im Folgenden einer näheren Betrachtung unterzogen werden, da das Konstrukt des „lesbischen Phallus“ (bzw. die Subjekt-Position der Frau als Begehrende) im Rahmen der Romananalysen thematisiert werden soll. Das Kapitel folgt Schritt für Schritt einer detaillierten und jeden Einspruch mitdenkenden Dekonstruktion des Phallus-Begriffs. Auf diese Weise wird Butlers Ziel sichtbar, ein offenes, alle Möglichkeiten beinhaltendes Imaginäres zu schaffen, das in der Lage ist, jeden einzelnen Menschen als Körper zu würdigen.

Butlers Vorgehensweise ist argumentativ überzeugend, da sie es vermag, psychoanalytische Theorie mit Hilfe ihrer eigenen Grundannahmen und Thesen zu dekonstruieren, und so sogar das intellektuell scheinbar schwierig zu lösende Primat des Phallus aufzuheben. Wie Butler selbst ankündigt, ist es nicht leicht, einem so viel versprechendem Titel einen zufrieden stellenden Text folgen zu lassen. Sie verspricht aber völlig zu Recht interessante theoretische Erkenntnisse, die sie mit der Betrachtung von Freuds Aufsätzen „Zur Einführung des Narzissmus“ (1914) und „Das Ich und das Es“ (1923) einleitet. Da die psychoanalytisch-theoretische Privilegierung des Phallus von Freud ausgeht und Lacan ihn als maßgebliche Instanz bewertet, ist dies ein nahe liegender Ausgangspunkt. Erstgenannter Text beschäftigt sich mit der Rolle, den Schmerz oder eine schmerzhaftes Erkrankung für die Erfahrung des eigenen, lustvoll besetzten Körpers und damit der Konstituierung des Ichs spielt. Freud setzt physischen

einem lebenswerten Leben zu behaupten, wie auch neue Möglichkeiten eröffnen, die ein lebenswertes Leben erst in Aussicht stellen. Butler ist sich bewusst, das Gender als Teil des Normgefüges eingewoben ist in einen Bereich, der macht- und einflussreich über das Leben einzelner entscheiden kann, und ermahnt daher zu Vorsicht und Umsicht. (Butler: Gemeinsam handeln.)

Schmerz in eine Verbindung zur Analyse von Schlaf, Träumen und dem Imaginären und bestimmt dadurch, was Körperzonen – besonders erogene Körperzonen – ausmacht. Paradebeispiel ist für ihn die Hypochondrie, die die gesamte Libido auf ein erkranktes Körperteil richtet. In „Das Ich und das Es“ bestätigt Freud seine Annahme, dass körperlicher Schmerz als eine Vorbedingung der Selbstentdeckung zu verstehen ist. Die Genitalien – und damit ist bei Freud immer die männliche Ausstattung gemeint – werden durch seine Analogsetzung von Schmerz und Lust zum Ursprung der Ich-Bestimmung. Freud lässt Penis und Phallus bewusst in eins fallen, so dass man sagen kann, die Genitalien fungieren in doppelter Weise: zum einen als (imaginäre) Anatomie und zum anderen als (symbolisches) Ideal.⁵⁰⁶ Die Erogenität ist folglich eine Art Schwanken zwischen den realen und den imaginierten bzw. imaginär besetzten Körperzonen.

Gleichzeitig, so Butler, führe Freud aber auch aus – und überliste sich damit quasi selbst –, dass auch andere Körperstellen, die so genannten erogenen Zonen, die Genitalien vertreten und sich analog verhalten können. Freud müsse also im Grunde zugeben, dass Erogenität eine mögliche Eigenschaft *aller* Organe ist bzw. dass sie keinem der Organe bevorzugt zugeordnet werden kann.⁵⁰⁷ Erogenität definiere sich vielmehr durch Plastizität, Übertragbarkeit und die Möglichkeit der Enteignung, was natürlich bedeutet, dass sich ein Primat eines konkreten Organs oder einer spezifischen biologischen Ausprägung aus Freuds eigener Theorie heraus nicht rechtfertigen lässt.⁵⁰⁸ Selbst in seinen eigenen Schriften, so Butler, könne der Phallus tatsächlich weder als imaginäre

⁵⁰⁶ Butler: Körper von Gewicht, S. 95.

⁵⁰⁷ An anderer Stelle schreibt Butler, dass die Festlegung, welche Körperteile als erogen angesehen werden, zutiefst kulturell geprägt ist. So werde Frau-Sein gerne an den Brüsten festgemacht, obwohl diese keineswegs für alle Frauen Grund zur Identifizierung oder Sexualisierung sind. Dies werde beispielsweise bei Frauen deutlich, die ihre Brüste wegen einer Brustkrebserkrankung verloren haben: „Manche Frauen werden darum kämpfen, ihre Brüste zu erhalten, koste es, was es wolle, und andere werden sie ohne große Schwierigkeiten aufgeben. Einige werden den Wiederaufbau ihrer Brust wählen und im Hinblick auf die künftige Brust einige Entscheidungen treffen, und andere werden es vorziehen, das nicht zu tun.“ Die Bewertung von operativen Eingriffen, so macht Butler weiter deutlich, bietet eine sehr gute Möglichkeit, Geschlechternormen zu überprüfen. Butler schreibt: „Ich nehme an, dass Männer, die eine Penisvergrößerung wünschen, oder Frauen, die eine Brustvergrößerung oder Brustverkleinerung wünschen, nicht zur Begutachtung zu Psychiatern geschickt werden. Es ist allerdings interessant, im Licht aktueller Geschlechternormen darüber nachzudenken, warum eine Frau, die eine Brustverkleinerung will, keine psychologische Unbedenklichkeitsbescheinigung braucht, ein Mann, der eine Penisverkleinerung will, hingegen schon. Es gibt keine Unterstellung einer geistigen Beeinträchtigung bei Frauen, die Östrogen nehmen, oder bei Männern, die Viagra nehmen. Ich nehme an, das liegt daran, dass sie sich innerhalb der Norm bewegen, insofern sie versuchen, das „Natürliche“ zu verstärken, und dazu Anpassungen in den Grenzen akzeptabler Normen vornehmen und manchmal sogar traditionelle Geschlechternormen bestätigen und bestärken.“ (Butler: Die Entdiagnostizierung von Gender, S. 140ff.)

⁵⁰⁸ Butler: Körper von Gewicht, S. 96.

Konstruktion des Penis noch als symbolische Wertigkeit verstanden werden, denn derartige Formulierungen verwenden ihn als idealisiertes Vorbild, anstatt auf das Prinzip der erogenen Übertragbarkeit zu achten.⁵⁰⁹

Wenn man aber auf dieser – durch Butlers Argumentation hinreichend bewiesenen – Übertragbarkeit der Erogenität beharre, destabilisiere man damit hinterrücks auch die Unterscheidung der Positionen Phallus-Haben und Phallus-Sein. Im Grunde entziehe man Lacans These so die theoretische Grundlage. Butler präzisiert hier noch, wenn sie betont, dass sie in diesem Punkt (ebenso wie bei Freud) nur Lacans eigener Aussage folge. Seiner Theorie nach könne die symbolische Position des Habens – also die als männlich markierte Position – ihre Stellung in der Sprache schließlich auch immer nur teilweise und in dem Versuch der Annäherung erreichen. In anderen Worten bedeute dies, so Butler, dass die männliche Position ebenso wie die weibliche dem Mangel unterworfen bleibe; eine vollständige Besitznahme des Phallus sei vergeblich.⁵¹⁰ Die unzulässige Vortäuschung des Phallus als Eigentum der männlichen Position bringe laut Butler weitere theoretische Konsequenzen mit sich: falls nämlich das Primat des Phallus auf der Leugnung der Übertragbarkeit basiere, dann diene die Verdrängung dieser Leugnung der gleichzeitigen Konstituierung des heterosexuellen Systems.

Insofern sei also, und hier setzt Butler eines der entscheidenden Argumente an, die entgegen Freuds und Lacans These vorgenommene Übertragung des Phallus auf den lesbischen Körper eine Art „aussichtsreiche[s] Gespenst“ der Destabilisierung der patriarchalischen Ordnung.⁵¹¹ Wenn sie, Butler, sich also erlaube, auf das Konstrukt eines lesbischen Phallus Bezug zu nehmen, vergegenwärtige sie damit das angeblich männliche Original als gespenstische Herstellung einer normativen Vorgabe.⁵¹² Rückblickend bemerke man dann, dass Freuds Texte eine gewaltsame Erzeugung eines männlichen Originals seien, das durch eine Reihe von theoretischen Umkehrungen und Auslöschungen erschaffen wurde. Den Grund für diese imaginäre Aufwertung des Phallus sieht Butler in einer Art erotisierten Hypochondrie. Durch eine theatralische Abgrenzung bzw. Erzeugung eines bestimmten Körperzentrums werde dem Ich

⁵⁰⁹ Ebd.

⁵¹⁰ Ebd., S. 97.

⁵¹¹ Ebd., S. 98.

⁵¹² An anderer Stelle schreibt Butler, dass sie „bis zu einem gewissen Grad an die Kraft subversiver Resignifikation“ glaube und daher Versuchen Beifall spende, die sich darum bemühten, „den Phallus zu disseminieren und beispielsweise lesbische Väter [*dyke dads*] oder Ähnliches zu fördern.“ (Butler: Sehnsucht nach Anerkennung, S. 222.)

überhaupt erst die Möglichkeit der Identifizierung gegeben, die ihm dazu ver helfe, sich selbst einen imaginären Umriss zu verleihen.

Diese an sich überzeugenden und präzisen Dekonstruktionen stellen Butler selbst, wie sie betont, noch nicht zufrieden. Sie hege den berechtigten Verdacht, dass an Freuds ganz grundsätzlichen Analysebedingungen etwas nicht stimmig sei. Sie frage sich nämlich, wieso eigentlich die Beschäftigung mit den eigenen körperliche Leiden zu einer Analogie für die erogene Entdeckung von Körperzonen werden könne. Freud selbst habe in „Das Ich und das Es“ bemerkt, dass es „symptomatisch ist für das strukturierende Vorhandensein eines moralischen Schuldzusammenhangs“ Sexualität als Krankheit darzustellen.⁵¹³ Freuds dortiger Argumentation zufolge müsse der Narzissmus den Objekten weichen und der Mensch die Fähigkeit erwerben, zu lieben – also seine Neigungen auf ein Außen richten –, um nicht psychisch krank zu werden. Sobald dieses Verbot der narzisstischen Fixierung errichtet sei, so Butler, entstehen aber auch Körperzonen „als Orte sträflicher Lust und demzufolge von Lust und Schmerz. Bei dieser Art neurotischer Krankheit manifestiert sich also Schuld als Schmerz, der die Körperoberfläche überzieht und als physische Krankheit auftreten kann.“⁵¹⁴

Laut Butler kann in diesem Zusammenhang nur eine Erkenntnis erfolgen: wenn Verbote nämlich in der Lage seien, projizierte Körperformen herzustellen, müsse es auch möglich sein, veränderte Projektionen herbeizuführen, die andere Körperoberflächen und Inszenierungen entwerfen. Gerade diese Veränderungen der Projektionen könnten dann Ideen des Körpers liefern, die die bisherigen, kulturell geprägten Erfahrungen des Ichs neu zentrieren. Es werde hier ebenfalls wieder deutlich, wie materialisierende und im Grunde gewaltsame Wirkungen der regulierenden Macht auf Körper verstanden werden können.⁵¹⁵ Butler fühlt sich in diesem Zusammenhang an die Pathologisierung der Homosexualität und den Diskurs über Aids erinnert. Freuds Analogie von Erogenität und Krankheit habe den Weg mitbereitet, beides fälschlicherweise miteinander zu verschmelzen und so Homosexuellenfeindlichkeit hervorzurufen und zu untermauern.⁵¹⁶ Die Psychoanalyse knüpfe alle Verbote, einschließlich des Verbots der Homosexualität, an den Schmerz der Schuld. In Freuds Aufsatz werde dies deutlich, wenn er die Genese des Gewissens erkläre, und die Selbstachtung des Ichs an die

⁵¹³ Butler: Körper von Gewicht, S. 98.

⁵¹⁴ Ebd., S. 98f.

⁵¹⁵ Ebd., S. 99.

⁵¹⁶ Ebd., S. 99f.

Verdrängung der homosexuellen Wünsche binde. Das Verbot der Homosexualität, so folgert Butler, ist letztendlich nichts anderes als die Rückkehr des verdrängten homosexuellen Begehrens. Vor allem sei es jedoch wichtig, zu erkennen, dass Freud den Schmerz als Grundlage der Vorstellung des eigenen Körpers setzt. Die Normen, die die soziale Geschlechtsidentität erschaffen, wirken also dadurch, dass sie den Körper mit Schmerz überziehen bzw. Schmerz auf die Körperoberfläche projizieren. Dies offenbart laut Butler „eine sexuierte Morphologie, die kompensierende Phantasie und fetischistische Maske in einem ist.“⁵¹⁷ Wenn der Mensch also gezwungen sei, so Butler im Rückschluss an ihre Ausgangsüberlegung, entweder zu lieben oder krank zu werden, dann könne man sagen, dass die als Krankheit erscheinende Sexualität „die heimtückische Wirkung einer solchen Zensur der Liebe“ ist.⁵¹⁸

Auf der Basis dieser theoretischen Dekonstruktion wünscht sich Butler eine vollständig neue Reflexion über das Physische und Psychische, um die Anatomie so aus der Bewertung und Signifizierung zu entlassen, der sie durch imaginäre Schematisierungen unterworfen ist. Butler fragt sich, ob es überhaupt möglich sein kann, etwas wie „den Körper“ auszumachen; etwas also, das der imaginären Schematisierung entgangen ist oder entgehen könnte? Butler spielt hier zwei denkbare Antworten durch: Erstens verleihen die psychischen Projektionen dem Körper Grenzen, wirken also vereinheitlichend, so dass der Körper zum Ort eines Schwankens aus Psychischem und Materiellem wird. Die Gestalt *ist* dann nichts anderes als die Spannung der beiden genannten Pole. Die Psyche höre so betrachtet auf, Raster und Sinngebung für den Leib zu sein.⁵¹⁹ Zweitens könne man den Körper aber mit Hilfe einer Theorie der Signifikation als eine Wirkung und ein Zeichen der Geschlechterdifferenz verstehen. So verstanden konstituiert die Psyche die Bedingungen, in dem der Körper ins Existieren kommt, was Butler als eine „unhaltbare Form des Idealismus“ bezeichnet.⁵²⁰ Butler stellt keine der beiden Betrachtungsweisen zufrieden. Sie führt sie lediglich auf, um mögliche Sackgassen der Theoretisierung des Körpers aufzuzeigen. Ihr eigentliches Anliegen ist es, für „ein ganzes Arsenal“ möglicher Materialitäten zu plädieren, die dem Körper zugehören,

⁵¹⁷ Ebd., S. 100.

⁵¹⁸ Ebd.

⁵¹⁹ Ebd., S. 101f.

⁵²⁰ Ebd., S. 102.

„das Arsenal, das mit den Bereichen der Biologie, Anatomie, Physiologie, hormonaler und chemischer Zusammensetzungen, Krankheit, Alter, Gewicht, Stoffwechsel, Leben und Tod bezeichnet wird.“⁵²¹

Dieses „Arsenal“ wird vor allem in Rávic Strubels Roman „Kältere Schichten der Luft“ zur Debatte stehen, da dort die Möglichkeit einer teilweisen Auflösung und darauf folgenden Neuentstehung einer Person vorgeführt wird. Die leibliche Verschiebung einer Frau in einen Jungen stellt explizit die Frage nach den Begebenheiten und Bedingungen des Körpers. Reizvoll ist dabei, dass die Autorin keinen einmaligen Geschlechtswechsel sondern das intensive und vor keiner vermeintlichen Begrenzung Halt machende Schwanken zwischen den verschiedenen Muskelschichten, Nervenpunkten, Bewegungen und Emotionen thematisiert.

Butler thematisiert im Weiteren zunächst das Verhältnis von Sprache und Materialität, um dann Lacans Ansätze zum Spiegelstadium und zum Phallus einer Re-Lektüre zu unterziehen. Ihrer detaillierten Argumentationsstruktur soll hier auch weiterhin gefolgt werden, um letztendlich nachvollziehen zu können, aus welchem Gedankengang heraus Butler den Vorschlag eines lesbischen Phallus macht und inwiefern dieser nutzbringend für das Verständnis von Geschlecht und Körper sein kann. Ebenso wie Lacan hat Butler ein großes Interesse an der Wirkung von Sprache, allerdings nicht in Bezug zum Aufbau der Psyche, sondern zur Materialität. Butler gibt zu bedenken, dass die linguistischen Kategorien, von denen man gewohnt ist zu behaupten, sie „bezeichneten“ den Körper, selbst nie vollständig und passgenau sein können. Die Sprache versuche sich unablässig in der Erfassung und Umschreibung, könne damit aber nur scheitern bzw. relativ bleiben. Logischerweise kann Materialität *in* der Sprache sein; sie kann aber nicht *aus* Sprache gemacht werden: „Eine außerhalb der Sprache gelegene Materialität zu postulieren bedeutet indes, jene Materialität noch zu postulieren, und die so postulierte Materialität wird das Postulieren als ihre konstitutive Bedingung beibehalten.“⁵²² Hier offenbart sich das verzwickte Wechselspiel zwischen Materialität und Sprache, insofern Butler deutlich macht, dass auch jede Materialität, die man als angeblich außerhalb der Sprache liegende definiert, diese sprachliche Definition konstitutiv in sich trägt.

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Ebd., S. 103.

Dies bedeute aber keineswegs, dass es bloß die Wahl gibt zwischen einem Körper, der lediglich sprachlicher Stoff ist, und einem Körper, der nichts mit Sprache zu tun habe. Vielmehr stehen Sprache und Körper in einem permanenten Zusammenhang, so dass Materialität immer nur in Bezug zu seinem signifikatorischem Prozess verstanden werden kann. Die Möglichkeit, sich außerhalb der Sprache zu stellen und einer „reinen“ Materie auf die Spur zu kommen, gibt es laut Butler nicht. Andererseits, so betont sie, ist auch Sprache immer sowohl das, was materiell ist, wie auch der Verweis auf Materialität.⁵²³ Butler spricht davon, dass Sprache und Materialität „gänzlich miteinander verfugt“ sind; sie seien „chiastisch in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit“, ohne jemals deckungsgleich werden zu können. Beides ist immer schon im anderen enthalten und schießt gleichzeitig weit über das andere hinaus. Sprache und Materialität können also gleichzeitig niemals identisch sein und niemals vollkommen verschieden.⁵²⁴ Auch dieser Aspekt ist für Rávic Strubels Roman von Bedeutung, da der genannte Prozess des Schwankens zwischen dem Frauenkörper bzw. der bisherigen Identität und der Erfahrung des Jungenkörpers bzw. einer noch ungeprägten und vollkommen offenen Persönlichkeit in einem Wechselspiel aus Hineinsprechen und Verkörperung abläuft.

Um das Verhältnis zwischen der Materialität von Körpern und der Materialität der Sprache zu klären, wendet sich Butler der Frage zu, in welchem Prozess Körper eine Gestalt annehmen und materielle Eigenständigkeit erlangen. Butler betont, dass Lacan in „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-funktion“ (1949) keine *entwicklungsgeschichtliche* Darstellung vornimmt, um zu verstehen, wie die Idee des eigenen Körpers entsteht. Vielmehr zeige er, dass die Fähigkeit, eine Gestalt zu projizieren und auszubilden, Teil der psychischen Ausarbeitung und Festlegung der eigenen Körperrumrisse ist. Dieser Prozess beinhalte, dass der Sinn des eigenen Körpers nicht bloß durch die Differenzierung zum anderen entsteht, sondern ganz grundsätzlich mit einer Entfremdung des Selbst durch das äußere, phantasmatische Bild einhergeht. Insofern könne die Beschreibung des Spiegelstadiums als eine Neufassung von Freuds „Das Ich und das Es“ und des Narzissmus gelesen werden.⁵²⁵ Für Lacan sei die Gestalt nichts anderes als eine imaginäre Bildung, die mit Hilfe der Benennung aufrecht

⁵²³ Ebd., S. 104.

⁵²⁴ Ebd., S. 105.

⁵²⁵ Ebd., S. 108.

erhalten werde. Körper werden bei ihm zu etwas Ganzem, indem „das idealisierende und totalisierende spekuläre Bild“ durch den sexuell markierten Namen fortdauernd gefestigt wird. Der Name ist für Lacan der entscheidende Faktor, um einen Platz im Symbolischen einnehmen zu können und dem Gesetz unterworfen zu sein. Nur auf diesem Wege werde dem Körper Integrität zugesprochen: „Benannt zu werden bedeutet deshalb, jenes Gesetz eingeschränkt zu bekommen und in Übereinstimmung mit diesem Gesetz körperlich formiert zu werden.“⁵²⁶

Die körperliche Formierung erfolgt also über die Außenwelt: sei es durch das Bild oder durch die Bezeichnung. Beides verdeutlicht, dass das (körperliche) Ich eine – wie Lacan es nennt – Verkennung (*méconnaissance*) ist, so dass man sagen kann: der so verstandene Körper ist das Produkt einer illusionären Idealisierung, eine „Fiktion“ von Ganzheit und der Ort der permanenten Selbstüberprüfung. Er steht im Wechselspiel zu anderen Körpern und Objekten, die ebenfalls durch die imaginäre Projektion in Erscheinung treten.⁵²⁷ So interessant dieser Entwurf ist, sieht Butler ihn doch aus mindestens zwei Gründen als problematisch an: erstens ist dieses morphologische Schema rein maskulin markiert, was beispielsweise Irigaray in ihrer Lacan-Kritik dazu veranlasst, zu versuchen, ein weibliches Imaginäres zu entwerfen.⁵²⁸ Und zweitens verwendet Lacan seine Idealisierung des Körperbildes in seinem weiteren Werk, vor allem im Aufsatz über „Die Bedeutung des Phallus“, dazu, den Phallus an die Stelle der kontrollierenden und diskursbestimmenden Instanz zu setzen. Er verneint, dass der Phallus ein Körperteil oder eine imaginäre Wirkung ist und benutzt diese Verneinung strukturell dazu, den symbolischen Status des Phallus zu konstituieren.

Um diesem Ansatz (ebenso wie Freuds Ausführung zu den erogenen Zonen) mit Hilfe der eigenen theoretischen Widersprüche ins Wanken zu bringen, konstruiert Butler, wie bereits angedeutet, die Figur des „lesbischen Phallus“. Dieser übernimmt die Rolle der Einmischung in Lacans Schematisierung, um so die Machtposition des lacanschen Phallus und seine Einsetzung als privilegierter Signifikant der symbolischen Ordnung in Frage zu stellen. Der lesbische Phallus versinnbildlicht als offenkundig widersprüchlicher Signifikant die Möglichkeit einer kritischen und subversiven

⁵²⁶ Ebd., S. 109.

⁵²⁷ Ebd., S. 110.

⁵²⁸ Irigarays Lacan-Kritik soll in diese Arbeit nicht einbezogen werden, da sie das Maskerade-Konzept und die damit zusammenhängenden, für die Romananalysen interessanten Fragen, nicht wesentlich erweitert oder vertieft. Siehe aber Irigaray: Das Geschlecht, das nicht eins ist.

Mimesis. Durch ihn vermag es Butler, „das Verhältnis zwischen der Logik des ausgeschlossenen Widerspruchs und der Gesetzgebung der Zwangsheterosexualität auf der Ebene der symbolischen und körperlichen Morphogenese“ anzufechten.⁵²⁹ Indem Butler den lesbischen Phallus als eine Art Störmanöver erfindet, eröffnet sie ein Diskursfeld, in dem selten reflektierte und dennoch politisch wirksame Annahmen überprüft werden können, die für die Einteilung von Körperzonen und Körperganzem, von Anatomie und Imaginärem, von Körper und Psyche verantwortlich sind.⁵³⁰ Im Weiteren präzisiert Butler die Widersprüche und Unstimmigkeiten in Lacans Theorie, wobei sie natürlich besonders auf den Phallus-Begriff und das Konzept des zerstückelten Körpers eingeht. Während in der amerikanischen Freud-Rezeption die Meinung vorherrsche, es existiere ein Ich *vor* der Identifizierung, verdeutliche Lacan das Gegenteil: es seien die Identifizierungen, die dem Ich vorhergehen. Erst die identifikatorische Beziehung mit dem Bild konstituiere das Ich, indem es ihm feste Körperumrisse verleihe. Der Spiegel stellt erst die Bedingung für die räumliche Fixierung und Ausarbeitung der Ich-Projektion bereit. Das Imaginäre entstehe folglich ganz wesentlich durch die Errichtung eines „Innen“ und eines „Außen“, was auch die Integrität und Kohärenz der Selbstwahrnehmung bedingt.⁵³¹ Der von Lacan so bezeichnete zerstückelte Körper könne seine Einheit nur anhand des Bildes des Anderen formieren; das Ich sei also auf die Imaginierung seines Selbst angewiesen, um ins Existieren zu finden.⁵³²

Butler betont, dass es entscheidend ist, diesen Vorgang der Idealisierung und Symbolisierung der Anatomie zu verstehen, weil Lacan diese Beschreibung als Basis für die Privilegierung des Phallus verwendet. Im Übrigen zeige sich, dass die Imago des Körpers durch einen Verlust erkaufte werden müsse, der darin besteht, eine Grenzziehung zum Objekt (bzw. die Erschaffung von Subjekt und Objekt) zu vollziehen, die schwerlich wieder überwunden werden kann. Nicht nur, dass das Ideal-Bild des Körpers zur permanenten Selbstüberprüfung und Selbstbestätigung des Ichs wird, Lacan stellt auch fest, dass bestimmte Organe prädestiniert seien, die narzisstische und kontrollierende Beziehung zum Selbst zu strukturieren. Obwohl er diese Organe in seinem Werk zunächst nicht benenne, werde bei der weiteren Lektüre, so Butler, schnell

⁵²⁹ Butler: Körper von Gewicht, S. 111.

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Ebd., S. 113.

⁵³² Ebd., S. 114.

deutlich, dass er die männlichen Genitalien meint, die als Zeichen für einen spezifisch männlich orientierten Narzissmus fungieren. Durch diese Verknüpfung mache er die Organe zum Strukturprinzip der Beziehung zum Anderen. Indem die erwähnten Organe durch die narzisstische Selbstwahrnehmung in Anspruch genommen werden und das Prinzip stellen, durch das jedes andere Objekt oder jeder Andere erkannt wird, entstehe gleichzeitig eine phallogozentrische Weltsicht, deren Selbstbestätigung durch die vorhergehende Konstruktion gesichert sei.⁵³³ Die Transformation des nicht mit Bedeutung versehenen Körpers in die Entstehung der Subjektstruktur bringt Butler wie folgt auf den Punkt: „Man ist versucht zu sagen, der Penis werde, während er vom narzißtischen Imaginären ins Spiel gebracht wird, zum Phallus.“⁵³⁴

Obwohl diese Argumentation schlüssig ist, erinnert Butler daran, dass Lacan eben genau dies – den Phallus als Organ oder als imaginäre Wirkung – vehement bestreitet. Sie fragt sich, warum ihm daran so viel liegt und ob es möglich ist, diesen theoretischen Widerspruch aufzulösen?⁵³⁵ Zur Beantwortung dieser Fragen zieht Butler wiederum Lacans bereits genannte Aufsätze zu Rate. Wenn man „Das Spiegelstadium“ als Entstehung einer imaginären Beziehung liest und „Die Bedeutung des Phallus“ als Signifikationsprozess auf der symbolischen Ebene, bleibe letztendlich unklar, ob der letzte Text auch ohne die Vorannahmen des ersten funktionieren würden. Oder anders ausgedrückt: lässt sich das Symbolische ohne das imaginäre Bild des Körpers überhaupt aufrechterhalten?⁵³⁶ Hier treten verschiedene theoretische Schwierigkeiten zu Tage: wie könnte ein Primat des Phallus akzeptiert werden, ohne die narzisstische Besetzung zu bedenken, die dieses Körperteil zum strukturierenden und zentrierenden Prinzip der gesamten Bedeutungswelt erhebt? Wenn „Das Spiegelstadium“ zeigt, dass einzelne Organe imaginär für den ganzen Körper stehen können und dass ein offener Körper zu einem geschlossenen, zentrierten Körper-Ich umgewandelt werden kann, so gilt es natürlich nach den Organen zu fragen, denen diese herausragende Qualität zugesprochen wird.⁵³⁷ Diese Frage offenbart, wie nicht anders erwartet werden kann, einen Bruch: denn wenn Lacan behauptet, der Phallus in seiner symbolischen Funktion sei kein Organ und keine imaginäre Wirkung, dann würde dies auch bedeuten, dass er

⁵³³ Ebd., S. 116.

⁵³⁴ Ebd., S. 115.

⁵³⁵ Ebd., S. 115f.

⁵³⁶ Ebd., S. 117.

⁵³⁷ Ebd., S. 118.

nicht im Imaginären konstruiert ist und davon unabhängig einen eigenen Status und eine eigene Integrität einnimmt.⁵³⁸ Dieser Gedanke folgt Lacans Unterscheidung von Symbolischem und Imaginären, offenbart aber gerade deshalb einen offenkundigen logischen Widerspruch: Wenn nämlich vom Phallus gezeigt werden kann, dass er eine synekdochale Wirkung ist; wenn er eine imaginäre Umwandlung eines Körperteils in die insgesamt zentrierende und totalisierende Funktion des Körpers ist,

„dann erscheint der Phallus *nur in dem Umfang als symbolisch, in dem seine Konstruktion durch die umwandelnden und spekulären Mechanismen des Imaginären geleugnet wird*. Wenn der Phallus eine imaginäre Wirkung ist, eine wunschgetragene Umwandlung, dann ist in der Tat nicht lediglich der *symbolische* Status des Phallus in Frage gestellt, sondern gleich die ganze Unterscheidung zwischen dem Symbolischem und dem Imaginären.“⁵³⁹

Butler folgert zu Recht:

„Wenn der Phallus der privilegierte Signifikant des Symbolischen ist, das abgrenzende und ordnende Prinzip für das Bezeichenbare, dann erlangt er sein Privileg, indem er zu einer imaginären Wirkung wird, die ihren eigenen Status als imaginär und als Wirkung durchgängig leugnet. Falls dies für den Signifikanten zutrifft, der den Bereich des Bezeichenbaren im Symbolischen abgrenzt, dann trifft es auf alles zu, was als das Symbolische signifiziert ist. Was also unter dem Zeichen des Symbolischen operiert, sind möglicherweise nichts anderes als genau die Anzahl imaginärer Wirkungen, die als das Gesetz der Signifikation naturalisiert und verdinglicht worden sind.“⁵⁴⁰

Butler bezeichnet Lacans Aufsätze als Folgerungen zweier verschiedenartiger narrativer Entwürfe: „Das Spiegelstadium“ beschreibt die Umwandlung eines dezentrierten, zerstückelten Körpers in einen spekulären Körper, „eine morphologische Ganzheit, die mit einem motorischen Kontrollzentrum ausgestattet ist“.⁵⁴¹ „Die Bedeutung des Phallus“ hingegen folgt dem Eintritt des Körpers in die sexuell festgelegte Position des Symbolischen. Einmal gibt es einen Rückgriff auf den Körper vor dem Spiegel, einmal auf den Körper vor dem Gesetz. Beides würde Lacan selbst nicht als entwicklungsgeschichtliche Erklärung verstehen, sondern als – wie Butler es nennt – „notwendige heuristische Fiktion“.⁵⁴² Butler fragt, ob „Das Spiegelstadium“ nicht letztendlich die Vorführung eines Theaterstücks ist, das als Basis dafür dient, den

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ Ebd., S. 118. Hervorhebung im Original.

⁵⁴⁰ Ebd. Hervorhebung im Original.

⁵⁴¹ Ebd.

⁵⁴² Ebd., S. 119.

Phallus in „Die Bedeutung des Phallus“ performativ zur Wirkung zu bringen.⁵⁴³ Im Grunde symptomatisiere Lacan dort das zuvor entworfene spekuläre Phantasma, so dass man anders herum auch sagen kann, dass der frühere Text die Theorie des Spiegels als signifizierende Praxis – also als Prozess des Symbolischen – entwirft.⁵⁴⁴

Genau genommen beweist Butler, dass das Imaginäre und das Symbolische nicht argumentativ getrennt werden können, so dass der Status des Phallus zurückschrumpft auf *eine* von vielen möglichen imaginären Wirkungen. Dies hatte Lacan immer versucht zu vereiteln: in der Auseinandersetzung mit anderen Psychoanalytikern verweigere er stets, den Phallus als bloßes Partialobjekt oder als Symptom zu akzeptieren. Auch bestand er hartnäckig darauf, dass die phallische Phase keine Folge der Verdrängung ist. Eine Normalisierung des Phallus betrachtete er als eine Herabsetzung der Psychoanalyse.⁵⁴⁵ Ebenso war er niemals bereit, seinen Anspruch auf die Kontrolle der Bedeutung des Phallus zu lockern oder abzugeben, da dies seine gesamte Theorie aus dem Status der absoluten Erkenntnis in den einer relativen und damit auch überholbaren Theorie versetzt hätte.⁵⁴⁶

Da Butler die unschlüssigen Stellen von Lacans Theoriegebäudes präzise ausmacht, um sie als Material ihrer Fragestellung zu verwerten, geht sie hier noch einmal zurück zu einer grundlegenden Frage, die Lacans Text zum Spiegelstadium aufwirft. Sie fragt sich nämlich ebenso wie vermutlich viele von Lacans Lesern, wie geklärt werden könne, dass Lacan den Körper vor dem Spiegel und vor dem Gesetz als „zerstückelt“ bezeichnet. Warum eigentlich sollte der Körper bloß in Teilen vorhanden sein, bevor er im Spiegel als Totalität erscheint? Und *wie* ist dieser Körper zerstückelt? Welcher Art ist die Zerteilung? Wäre es nicht so, dass jemand, der etwas als zerteilt wahrnehmen kann, bereits einen Sinn für das Ganze, dem die Teile angehören, hat?⁵⁴⁷ Dann wäre eine ganzheitliche Körpergestalt die Voraussetzung für die Wahrnehmung des zerstückelten Körpers, was dieses Konzept ebenso widerlegen würde.

Wenn – was im lacanschen Sinne möglich wäre – „zerstückelt“ zu sein bedeutet, nicht die Kontrolle über sich selbst zu besitzen, dann – so folgert Butler – „hat“ der Körper

⁵⁴³ Ebd.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ „la dégradation de la psychoanalyse, consécutive à sa transplantation américaine“ (zitiert nach Butler: Körper von Gewicht, S. 120).

⁵⁴⁶ Ebd., S. 122.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 121.

vor seinem Spiegelbild keinen Phallus. Er wäre symbolisch kastriert. Dies impliziert, dass er den Phallus erst „annehmen“ müsste oder beginnen müsste, ihn zu haben. Stattdessen spielt der Phallus aber bereits vorher eine Rolle, obwohl Lacan dies hartnäckig verneint. Butler schließt daraus, dass diese Verneinung wesentlich ist, um den Phallus als privilegierten Signifikanten zu konstituieren. Lacan verwendet die Abweisung, um die Bejahung aufzuwerten und ihr so eine herausgehobene Stellung zu verschaffen. Denn würde er zugeben, dass der Phallus eine imaginäre Wirkung ist, wäre nicht zu verbergen, dass er letztendlich ebenso dezentriert und dürftig ist wie das Ich. Resultat ist, dass die Überhöhung und Status-Absicherung des Phallus nicht gehalten werden kann.⁵⁴⁸

Die Kontrolle der Signifikation, die der Phallus vorgaukelt, erweist sich laut Butler als Illusion, die versucht, die Angst vor der symbolischen Kastration zu kompensieren. Die Idealisierung des (phallischen) Körpers ermöglicht es Lacan, „das Entgleiten des Signifikanten in eine wuchernde Katachrese durch ein dem zuvorkommendes Geltendmachen des Phallus als des privilegierten Signifikanten“ zu blockieren.⁵⁴⁹ Indem Lacan die herausgehobene Stellung für den Phallus beansprucht, produziert und bewirkt er erst – so Butler sehr treffend – auf performative Weise diese Stellung. Lacans Theorie ist so betrachtet das „performative Geltendmachen“ oder eine „darstellerische Realisierung“ einer gezielten Bedeutungszuweisung.⁵⁵⁰ Butler pointiert hier, dass der Phallus folglich tatsächlich *kein* Körperteil ist, insofern er vielmehr das Ganze bezeichnet. Ebenso ist er *keine* imaginäre Wirkung, aber stattdessen der Ursprung *aller* imaginären Wirkungen.⁵⁵¹ Butler löst also die von Lacan vorgegebenen Verrätselungen, was der Phallus sein könnte, wieder auf. Sie betont:

„Diese Negierungen sind konstitutiv, sie fungieren als Verleugnungen, die die Idealisierung des Phallus heraufbeschwören – und werden dann von ihr ausgelöscht.“⁵⁵²

Dies bedeutet weiterhin, dass die Verneinung der Identität von Penis und Phallus von Nöten ist, um die Symbolisierung zu ermöglichen. So gesehen erschließt sich eine weitere von Lacans theoretischen Vorgaben. Butler präzisiert:

⁵⁴⁸ Ebd., S. 121f.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 122.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 123.

⁵⁵¹ Ebd.

⁵⁵² Ebd.

„Der Phallus *symbolisiert* den Penis und behält insofern den Penis als das bei, was er symbolisiert; er *ist* nicht der Penis.“⁵⁵³

Butler macht deutlich, wie der Prozess der Bedeutungsschaffung von statten geht: die Symbolisierung bedingt eine Entleerung dessen, was sie symbolisiert; sie kappt die ontologische Verbindung mit dem Symbol selbst.⁵⁵⁴ Die Konsequenz ist eindeutig: wenn der Phallus auf die Negierung seiner Verbindung zum Penis angewiesen ist, dann besteht gleichzeitig eine Abhängigkeitsbeziehung, die deutlich macht, dass der Phallus ohne den Penis nicht sein könnte. Es besteht also tatsächlich eine Identitätsbeziehung zwischen Penis und Phallus, was Butlers Intention, Lacans theoretische Privilegierung zu dekonstruieren, um ein weiteres überzeugendes Argument untermauert.⁵⁵⁵

Butler setzt auch hier das Konstrukt des lesbischen Phallus ein, um verschiedene theoretische Konsequenzen deutlich zu machen. Sie fragt nämlich, warum der Phallus nicht in der Lage sein sollte, auch mittels der Symbolisierung anderer Körperteile zu operieren? Diese Verschiebung würde wiederum einen lesbischen Phallus ermöglichen, so dass die Kategorien des Habens und des Seins, an die Lacan so vieles knüpft, ihren privilegierten Status für die Organisation der Geschlechterbeziehungen verlieren würden. Der lesbische Phallus setzt sich konsequent über eine Bindung an ein ausschließliches Haben oder Sein hinweg, indem er beides verkörpert: er *ist* der Phallus, wie es die Frauen nach Lacan *sind*, indem er die Kastrationsdrohung ausübt, und er *hat* den Phallus, da er ebenso unter der Angst vor dem Verlust leidet. Die Folgen für Mann-Sein und Frau-Sein sind interessant: Männer, von denen es heißt, sie „haben“ den Phallus, markieren genauso den Ort des verlorenen Phallus, da das anatomische Organ dem symbolischen Phallus niemals gerecht werden kann. So gesehen „sind“ Männer „kastriert“ und unterliegen – nicht dem Penisneid, sondern präziser formuliert – dem Phallusneid. Umgekehrt kann Frauen die Kastrationsangst zu schaffen machen, indem sie sich fürchten müssen, ihren Status des Phallus-Seins zu verlieren.⁵⁵⁶

Die Frage des Status der Frau leitet direkt über zur Frage, wie die lesbische Sexualität theoretisch bewertet wird. Während manche Theoretikerinnen annehmen, dass sie außerhalb der Ökonomie des Phallogozentrismus steht, interessiert sich Butler stärker für die Art und Weise, wie der privilegierte Status des Signifikanten in dieser

⁵⁵³ Ebd. Hervorhebung im Original.

⁵⁵⁴ Ebd.

⁵⁵⁵ Ebd., S. 124.

⁵⁵⁶ Ebd., S. 124.

Begehrensstruktur konstruiert ist.⁵⁵⁷ Ob es eine quasi monolithische Struktur einer lesbischen Sexualität überhaupt gibt, ist für Butler letztlich zweitrangig. Der lesbische Phallus dient vielmehr dazu, den ambivalenten Ort der Identifikation und des Begehrens zu offenbaren, der sich von der normativen Heterosexualität, auf die der Phallus bezogen ist, deutlich unterscheidet.⁵⁵⁸ Dabei steht außerhalb der Diskussion, dass „der“ (konkrete) lesbische Phallus eine Fiktion ist, allerdings eine, so Butler, die theoretisch ausgesprochen hilfreich ist, um „Fragen der Imitation, zur Subversion und zur Rezirkulation des phantasmatischen Privilegs“ zu stellen.⁵⁵⁹

Üblicherweise werde in homosexuellen- und frauenfeindlichen Kontexten die Meinung vertreten, der Lesbianismus und das „fehlende Teil“ seien Zeichen eines unvermeidlichen sexuellen Unbefriedigtseins. Folglich steht der Phallus im Kontext des lesbischen Austauschs zwei Verboten gegenüber: erstens ist der Phallus die Festigung einer maskulinen, heterosexuellen Identifikation, so dass er aus lesbischer Sicht eine „Befleckung“ oder ein „Verrat“ lesbischer Eigenarten ist. Zweitens symbolisiert der Phallus die „Unüberwindlichkeit der Heterosexualität“, wodurch die lesbische Sexualität „ein vergebliches und/oder pathetisches Bemühen [wird], die einzig wahre Sache nachzuahmen.“⁵⁶⁰ Die Konsequenz ist, dass der Phallus auf doppelt verlorenem Posten steht: weder aus der Perspektive einer lesbischen Sexualität ist er „das Wahre“, noch aus Sicht der Heterosexualität.⁵⁶¹ Der lesbische Phallus durchkreuzt also – obwohl er selbst auch nicht völlig frei agieren kann – alle Erwartungshaltungen. Er wird durch bestimmte normative Verbote erzeugt, ohne die er nicht ins Existieren kommen könnte, und benutzt seine Erzeugung gleichzeitig, um diese Verbote zu Fall zu bringen.⁵⁶² Weil der Phallus eine Idealisierung des Körpers ist, ruft er gleichzeitig im Kontext lesbischer Beziehungen relativ schnell die Vorstellung einer vermeintlich „wahreren“ Beziehungsstruktur und damit einhergehend ein Gefühl der Scham hervor, was Butler unbedingt theoretisch unterbinden und beenden möchte.⁵⁶³ Dafür helfe es, ihn als eben diese Idealisierung des Körpers aufzugreifen, und so zu zeigen, dass er ein auf alles übertragbares Phantasma ist. Nur durch eine aggressive Reterritorialisierung könne

⁵⁵⁷ Ebd., S. 125.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Ebd., S. 126.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Ebd., S. 126.

⁵⁶² Ebd., S. 127.

⁵⁶³ Ebd.

seine naturalisierte Verknüpfung mit der männlichen Morphologie in Frage gestellt werden. Andererseits sei auch klar, dass vielschichtige identifikatorische Phantasmen die Morphogenese prägen und somit bestimmte Idealisierungen zur Bildung des Körper-Ich und der Ausrichtung des Begehrens gehören. Folglich – und darauf kommt es Butler an – gibt es nicht nur *ein* imaginäres Schema für das körperliche Ich, so dass der lesbische Phallus dabei mithelfen kann, rigide Vorstellungen von männlichen und weiblichen Körpern zu durchbrechen.⁵⁶⁴ Anstatt die morphologische Verschiedenheit des weiblichen Körpers zu betonen oder abzusichern, ermöglicht Butlers Analyse ein Nachdenken darüber, wie es wäre, Körper nicht zu kategorisieren, sondern sie in ihrer Einzigartigkeit anzuerkennen. Ihre Untersuchung des Phallus-Begriffs konnte zeigen, dass dieser nur *ein* Signifikant in einem vielfältigen Austausch ist. Butler weist auf etwas hin, das eigentlich selbstverständlich sein sollte: Sexualität und Begehren gehen über starre Festlegungen und Formalisierungen hinaus und bezeugen so auch die tatsächliche Instabilität der imaginären Grenzen des biologischen Geschlechts.⁵⁶⁵

Das Konstrukt des „lesbischen Phallus“ wird im Rahmen der Literaturanalysen dazu dienen, die Liebeserfahrungen zwischen den Frauen sowie ihre Selbstermächtigung und ihren Widerstand gegenüber starren Rollen- und Beziehungserwartungen näher zu bestimmen. In „Kältere Schichten der Luft“ werden jegliche rigide Vorstellungen des Geschlechtskörpers aufgebrochen, die sowohl die Erwartungen des dort beschriebenen sozialen Umfelds wie auch des Lesers durchkreuzen. Gestört wird dabei auch die Abgrenzung bzw. hierarchische Gegenüberstellung von Hetero- und Homosexualität. In „Wie weiter“ stehen hingegen nicht nur die selbstbewussten Liebesansprüche und die Leidenschaftlichkeit der Frauen im Zentrum, sondern auch die Möglichkeit einer neuartigen Gestaltung der erwünschten Beziehungskonstellation. Der „lesbische Phallus“ stellt hier die Frage nach der Haltbarkeit der gesellschaftlichen Bevorzugung sowohl der heterosexuellen wie auch der Zweierbeziehung überhaupt. Butlers Forderung, jeden Körper bzw. jeden Menschen in seiner Einzigartigkeit anzuerkennen, ist vor allem für Hackers „Habenichtse“, die die ausgrenzende und abwertende Verwerfung aufzeigen, von Bedeutung, wie auch für Krauß' Prosastück, das ganz im Gegensatz dazu die Möglichkeit einer offenen, wertschätzenden Beziehung vorführt.

⁵⁶⁴ Ebd., S. 127f.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 128.

Butler schließt ihr Kapitel über den lesbischen Phallus und das morphologisch Imaginäre mit einer Zusammenfassung ihrer bisherigen Erkenntnisse und einer nochmaligen nachdrücklichen Betonung des (politischen) Ziels ihres Unterfangens. Indem sie den lacanschen Phallus entprivilegiert und aus dem normativen heterosexuellen Austausch abgezogen hat, konnte Butler zeigen, dass das eng strukturierte lacansche Schema abwechslungsreicher und revidierbarer ist, als oft angenommen wird. Durch die Umkehrung von Phallus-Sein und Phallus-Haben zerbricht die Logik fest gefügter Körper- und Geschlechterbilder.⁵⁶⁶ Natürlich – so Butler – sei klar, dass eine Lesbe den Phallus nicht in traditioneller Art und Weise „hat“, stattdessen erzeuge ihr imaginäres Haben eine theoretische Krise, die die Frage des „Habens“ insgesamt aufrollt und neu bewertet. Das „Haben“ wird aus der Festlegung gerissen: es wird „übertragbar, ersetzbar und frei beweglich gemacht“.⁵⁶⁷

Butler gibt zu bedenken, dass der Phallus in den heutigen Sexualkulturen zwar eindeutig herausgehoben und bevorzugt werde, dass ihre Arbeit aber beweisen konnte, dass er von der Wiederholung einer linguistischen Struktur und performativen Positionierung abhängig ist.⁵⁶⁸ Ebenso wie er bedeutungsgebend ist, befindet er sich selbst auch in einem Prozess der Signifizierung und Resignifizierung. Anders als Lacan festlegen wollte, ist er nicht der Ursprung einer signifizierenden Kette, über die er hoheitsvoll herrscht, sondern Teil einer wiederholten und wiederholenden Praxis. Diese erzeugt seine Privilegierung, kann aber natürlich jederzeit durchbrochen werden. Auch andere „Körperteile, diskursive performative Äußerungen und alternative Fetische“ können die herausgehobene Stellung des Phallus einnehmen und so die symbolische Position des „Habens“ ersetzen oder auflösen. Die phantasmatische Besetzung eines Teils, das für das Ganze agiert und so eine Sinngebung vornimmt, verdeutlicht die freie Beweglichkeit des „Phallus“.⁵⁶⁹

Butlers Theorie zeigt, dass jede „phallische“ Determinierung möglich ist, die performativ erzeugt werden kann. Der lesbische Phallus ist dabei *eine* denkbare Figur der Macht, allerdings die Figur, die Abweichungen und Verschiebungen erst vorstellbar macht.⁵⁷⁰ Butler spricht von der Anatomie als „Ort wuchernder Resignifikationen“, um zu verdeutlichen, dass ein ganzes, durch und durch ernstzunehmendes Spielfeld an

⁵⁶⁶ Ebd., S. 129.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 130.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 139f.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 131.

signifizierenden Ideen möglich ist.⁵⁷¹ Das Angebot des lesbischen Phallus zeigt, dass die Position des Signifikanten geradezu „exzessiv“ wirkt und dass sie umso abwechslungsreicher und unvorhergesehener wird, je vielfältiger sie sich aus ihren anatomischen und nicht-anatomischen Ursachen löst.⁵⁷² Da der Phallus ohne einen Anlass nicht symbolisieren kann, ist er abhängig von konstruktiven Neudenkungen, wie Butler sie vornimmt. Sie hat bewiesen, dass ein durch die Identifizierung hergestelltes Körper-Ich nicht *mimetisch* auf einen *zuvor* existierenden biologischen oder anatomischen Körper bezogen ist. Stattdessen wird der Körper *vor* dem Spiegel *durch* den Spiegel produziert. Obwohl der Körper vor dem Spiegel nicht repräsentiert ist, dient er doch als Auslöser für die Herstellung des Selbst. Dieser ins Erscheinen gebrachte Körper nennt Butler eine „delirierende Wirkung – ein Delirium, nebenbei gesagt, das zu leben wir gezwungen sind“.⁵⁷³ Der lesbische Phallus soll also keine Imaginierung sein, die am lacanschen Realen zu messen ist, sondern stattdessen ein alternatives Imaginäres zu den vorherrschenden Normen erst vorstellbar machen. Kein neues Körperteil ist notwendig, um die von Lacan rigide festgesetzte symbolische Ordnung zu stören⁵⁷⁴, sondern die Bewusstmachung einer Verschiebung der sexuellen Differenz und „die kritische Freisetzung eines imaginären Schemas, das Orte erogener Lust konstituiert.“⁵⁷⁵ Butlers bedachtsame Perspektive ermöglicht die Idee einer alternativen Vorstellungswelt, in der alle Körper als Körper von Gewicht wahrgenommen werden können.

Es ist deutlich geworden, wie reichhaltig Butlers Überlegungen zur psychoanalytischen Theorie sind und wie sehr sie sich bemüht, der konkreten Lebenswirklichkeit des Menschen gerecht zu werden. Die von ihr eingebrachten Ideen zur Geschlechtlichkeit, zum Körper, zur Performativität und zu einem alternativen Imaginären stehen in einem ähnlich komplexen Zusammenhang zum Begriff der Maskerade, wie der Begriff des Phallus in der Theorie Lacans. Diese Verknüpfungspunkte sollen im Verlauf der

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Ebd., S. 133.

⁵⁷⁴ An anderer Stelle erzählt Butler, dass Lacanianer ihren Wunsch der Veränderung häufig mit dem Kommentar versehen, dass Änderungen im Symbolischen sehr, sehr lange dauern. Ironisch merkt sie an: „Und ich frage mich, wie lange ich dann warten muss.“ Auch sei es, so wirft sie zu Recht ein, für eine Zukunftsperspektive nicht hilfreich, dass Lacanianer meinen, auf der angeblich rein semantischen Bedeutung der Geschlechterdifferenz bestehen zu müssen. (Butler: Die Frage nach der sozialen Veränderung, S. 333 u. S. 336.)

⁵⁷⁵ Butler: Körper von Gewicht, S. 133.

Romananalysen aufgegriffen werden, um die Bedeutung von Geschlecht und Körper für die literarischen Figuren besser durchdringen zu können. Auch der Aspekt der Gewichtigkeit und der Verwerfung von Körpern bzw. der daraus resultierende gesellschaftliche Schutz oder die Auslieferung und Gewalt wird thematisiert werden. Vor allem Hackers Roman „Die Habenichtse“ lässt sich tiefergehend verstehen, wenn Butlers Fokus auf die Bedeutung der Körperlichkeit hinzugezogen wird. Das Konstrukt des „lesbischen Phallus“ findet – wie bereits erwähnt – in Rávic Strubels Roman „Kältere Schichten der Luft“ eine literarische Gestaltung, die nicht nur beachtlich ist, sondern auch dazu verhilft, mögliche imaginäre Grenzen des Lesers aufzusprengen und zu verschieben. In Krauß’ Prosastück „Wie weiter“ wird der „lesbische Phallus“ dazu verhelfen, die Frage nach dem weiblichen Begehren zu bereichern. Der Facettenreichtum der Maskerade-Ansätze wird im Verlauf der Romananalysen unterschiedliche Ansätze zu Geschlecht und Körper, Begehren und Liebe zum Vorschein bringen und so auch verdeutlichen, wie die Vielfalt des Konzeptes literaturwissenschaftlich fruchtbar gemacht werden kann.

V. Antje Rávic Strubel „Kältere Schichten der Luft“

1. Einführung und Fragen

Antje Rávic Strubels Roman „Kältere Schichten der Luft“ entwirft den imaginierten Geschlechts- und Alterswechsel einer dreißigjährigen Frau, der Ich-Erzählerin mit dem Namen Anja, in einen Jungen oder Jugendlichen namens Schmoll. Außergewöhnlich daran ist, dass der Roman keine einmalige Umwandlung des biologischen Körpers dieser Frau in einen männlichen Geschlechtskörper schildert, sondern differenzierter vorgeht und das Schwanken zwischen der Erfahrung der beiden Körperwahrnehmungen und Identitäten mitthematisiert. So wird von einem subtilen Wechsel des Umrisses und der verschiedenen Muskelschichten gesprochen, wie auch von einem imaginären Phallus und neu entdeckten Bewegungen und Gefühlen. Der gesamte Vorgang wird durch eine Kindfrau namens Siri stark beeinflusst.

Meine Analyse wendet sich zunächst den beiden Protagonistinnen des Romans und der Darstellung ihrer Geschlechtlichkeit zu, um dann den Prozess der „Verwandlung“ der Ich-Erzählerin in die Figur namens Schmoll zu verfolgen. Dabei werden verschiedene Maskerade-Aspekte zum Vorschein kommen: einerseits Siris scheinbar zielgerichtet gestaltete Maskerade der Weiblichkeit, andererseits die Demaskierung von Anjas männlich wirkenden Verhärtungen sowie ihre zögernde Annahme der Schmoll-Maskerade, die sie zuletzt tatsächlich als authentische Daseinserfahrung erlebt. In diesem Zusammenhang wird es auch um das zwischen den Frauen kursierende Begehren und ihre Inszenierung einer absolut erfüllenden Liebesnacht gehen. Die Autorin rückt hier vieles in eine überhitzte, flirrende Undeutlichkeit, die zum Nachdenken über Träume und Selbstinszenierungen, über Schein und Sein anregt.

Dass Rávic Strubel sich sowohl intensiv mit der Geschlechterthematik wie auch mit Hetero- und Homosexualität beschäftigt hat, darf aus verschiedenen Gründen vorausgesetzt werden. Zum einen erwähnt die Autorin, die selbst studierte Literaturwissenschaftlerin ist, in ihrer Danksagung zu „Kältere Schichten der Luft“ Silvia Bovenschens hilfreiche Ratschläge und klaren Blick; zum anderen wird dort auch ihre Übersetzerin ins Englische, die Literaturwissenschaftlerin Zaia Alexander, genannt,

die in Bezug zur amerikanischen Geschlechterforscherin und Psychologin Emily Apter steht.⁵⁷⁶ Darüber hinaus hat Rávic Strubel im Jahr 2004 einen Sammelband mitherausgegeben, der zeigt, dass sie in Kontakt mit zahlreichen bekannten Gegenwartsautoren und -autorinnen steht, die sich zum Teil selbst mit Fragen der Geschlechtlichkeit, des Körpers, des Begehrens oder der Liebe auseinander setzen.⁵⁷⁷ Da die Beziehung der beiden Frauen in „Kältere Schichten der Luft“ einen Tabubruch des (heterosexuellen) Gesetzes darstellt, wird es in meiner Analyse auch um repressive Geschlechter- und Sexualitätsnormen und um die Verteilung von Macht gehen. Mit Butler können die entstehenden Aggressionen als Versuch des Zwangs, das Muster der Weiblichkeit als Maskerade aufrechtzuerhalten, bzw. als Angst vor der Demaskierung der „heterosexuellen Matrix“ verstanden werden.⁵⁷⁸ Der gewaltsame Konflikt der beiden Frauen mit ihrem Umfeld wird überdies zum Tod des ursprünglichen Angreifers führen, was die Frage aufwirft, in welchem Verhältnis Opfer, Täter und Schuld zueinander stehen. Während die Liebesbeziehung zwischen Anja/Schmoll und Siri als Utopie einer vollkommenen Verschmelzung anzusehen ist, offenbart sich hier die pure zerstörerische Gegenkraft.

1.1 Skizze der Haupthandlung

Antje Rávic Strubels Roman „Kältere Schichten der Luft“ spielt in einem schwedischen Sommercamp, von dem aus einwöchige Kanutouren für deutsche Jugendliche durchgeführt werden. Das Camp befindet sich auf einer Landspitze am See Stora Le, in der Nähe des Ortes Årjäng, der an der E18 Richtung Norwegen gelegen ist. Der Tourenanbieter wirbt unter dem Motto „Wildniserfahrung mit Null Komfort!“ und verzeichnet so einen jährlichen Umsatzzuwachs (S. 20)⁵⁷⁹. Die Campbesetzung besteht aus einer kleinen Gruppe, die sich aus drei Männern – Ralf, Wilfried und Marco – und drei Frauen – Anja, Sabine und Svenja, der Campleiterin – zusammensetzt. Ihre

⁵⁷⁶ Zu Zaia Alexander siehe beispielsweise: <http://www.gdnet.ucla.edu/asis/profile/gela.htm> oder <http://artsrightsjustice.net/profile/ZaiaAlexander> (Stand 20.05.2014)

⁵⁷⁷ Rávic Strubel, Lenz, Hoeps, Martin Gülich (Hrsg.): Zeitzonen – Literatur in Deutschland 2004. Der Sammelband enthält beispielsweise Beiträge von Ulrike Draesner, John von Düffel, Andreas Maier, Annette Pehnt, Julia Schoch, Ingo Schulze, Lutz Seiler, Antje Wagner und Juli Zeh.

⁵⁷⁸ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 21.

⁵⁷⁹ Seitenzahlangaben im Text beziehen sich in Kapitel V. auf folgende Ausgabe: Antje Rávic Strubel: Kältere Schichten der Luft. Frankfurt a. M.: Fischer 2008.

Aufgaben bestehen darin, die anreisenden Gruppen in Empfang zu nehmen, Ausrüstung und Verpflegung zusammenzustellen, Boote auszugeben, die Vorräte zu organisieren und Tourenleiter einzuweisen.

Anja, die Protagonistin des Romans, aus deren Perspektive erzählt wird, möchte den Sommer über Geld verdienen und die Abgeschiedenheit genießen. Gleichzeitig ist sie dankbar, ihrem Halberstedter Alltag zu entkommen, der sich zwischen endlosen Stunden auf dem Arbeitsamt und immer gleich ablaufenden, ernüchternden One-Night-Stands mit Frauen abspielt (S. 33f.).

In diese Routine platzt eine junge, von Anja später „Siri“ genannte Frau in bunten Kleidern, die in Anja den gerade vierzehnjährigen Jungen „Schmoll“ zu erkennen meint. Im Verlauf des Romans nimmt Anja diese Rolle mehr und mehr an, um sie schließlich körperlich so vollständig wie möglich zu erfahren und so den Zauber einer noch unbelasteten, unmittelbaren ersten Liebe zu erleben. Während sich allerdings die Frauen annähern, Ausflüge zu einem verlassenen Haus machen und sich immer intensiver in ihre Liebesbeziehung hineinerzählen und imaginieren, verdichtet sich die ohnehin ruppige und angespannte Atmosphäre im Camp bedrohlich gegen Anja. Zunächst wird ein neuer Fußball mit der Aufschrift „no gays!“ beschmiert, dann wird Anja von ihrer vertrauten Aufgabe an der Bootsausgabe entbunden und soll fortan den Anderen bei Bedarf und unangenehmen Aufgaben zur Hand gehen (S. 64). Nach einem Abend mit viel Alkohol kommt es zu einem Vergewaltigungsversuch durch ihren Teamkollegen Ralf, mit dem sie bis dahin oft gemeinsam Schwimmen gegangen ist (S. 67f.). Der Vorfall wird im Camp, das sonst jedes neue Gerücht ausgiebig thematisiert, beharrlich verschwiegen und später von Svenja mit dem Kommentar „das ging gar nicht um dich, der brauchte das“ abgewiegelt (S. 83). Als schließlich 3.000 Euro aus der Kasse verschwinden, gibt Svenja Anja zu verstehen, dass sie ihren Verdacht ihr gegenüber nur dann vor dem Veranstalter verschweigen werde, wenn Anja ihr eine Nacht bietet, um ihre homosexuellen Phantasien zu befriedigen (S. 112ff.).

Als Anja mit einem Kanu flüchtet, um zu dem verlassenen Haus zu kommen, in dem Siri auf sie wartet, wird sie zunächst von einer Gruppe verfolgt, der sie allerdings entkommen kann. Als sie sich nach dem Glück einer ersten Liebesnacht mit Siri dazu entschließt, ihre Sachen zu holen, um den restlichen Sommer mit ihr zu verbringen, erwartet der schwer angetrunkene Ralf die beiden Frauen am Strand. Aus seinem zunächst verbalen Angriff der beiden als „Flittchen“ (S. 174), denen er zeigen werde, „wie man da rangeht“, „einen echten Ritt, eine Granate –,“ (S. 175), entwickelt sich eine

Prügelei zwischen Anja und Ralf, bei dem dieser nach hinten stürzt, sich den Kopf an einer Felskante anschlägt und dabei ums Leben kommt (S. 177). Aus dieser Situation heraus kommt es zum Bruch zwischen Anja und Siri, die ihre gespielte Unschuldbeziehung nicht länger aufrechterhalten können. Anja redet gegen ihre gemeinsame Geschichte an und besteht darauf, dass sie damit aufhören müssen, woraufhin Siri verschwindet (S. 183).

Am Ende ist laut offizieller Version des Vorfalls Ralf schwer alkoholisiert im See ertrunken. Das Geld bleibt verschwunden, so dass niemandem außer der Campleiterin Svenja das Juli-Honorar ausgezahlt wird. Zu weiteren Nachforschungen kommt es nicht (S. 184). Zurück bleibt eine in dem Haus wartende Anja, die weiß, dass sie irgendwann in ihr eintöniges, erstarrtes Halberstedter Leben zurückkehren muss. Noch aber träumt sie sich zurück in die Liebesnacht mit Siri und hofft zutiefst, dass diese zurückkommen werde. Anja meint, dass ihr letztendlich nur der Tote als Beweis dafür bleiben wird, dass es sie beide gegeben hat (S. 188). Diesen befreiten, glücklichen Tagen mit Siri könne nichts folgen:

Nichts außer einem langen Warten. Einem einzigen gleichförmigen Ton, der gemacht ist aus Hitze, dem Flirren der Sonne über Staubfeldern und Erntemaschinen, aus Rissen in der heißen Erde und dem Wunsch, sich aufzulösen, hinein in die kälteren Schichten der Luft. (S. 189)

1.2 Die Atmosphäre im Camp: Angst, Vortäuschungen und Unbehagen

Im Verlauf des Romans wird der biographische Hintergrund der Campmitarbeiter deutlich, so dass sich auch erklärt, warum sie die schlecht bezahlte, zum Teil körperlich harte Arbeit – sieben Tage die Woche in einem personell unterbesetzten Team – angenommen haben. Bei den meisten ist der berufliche und soziale Abstieg eine Folge der Wende. Die Ost-West-Thematik ist wiederholt Gesprächsinhalt, vor allem wenn eine Erklärung für ein Problem oder einen Misserfolg gefunden werden soll (S. 121). Außer Anja sind viele bereits das dritte oder vierte Jahr im Camp; sie reisen bereits im Mai an, um die Schuppen und Boote zu reparieren oder um neue Toilettenhäuschen zu bauen. Da im Zuge ihrer Arbeitslosigkeit auch ihre Familien auseinander gebrochen sind, gibt es nichts, was sie zu Hause halten oder ihnen ein Zuhause bieten könnte. Das

Inserat, das der Veranstalter alljährlich aufgibt, um Interessierte für die Arbeit im Camp zu finden, lautet:

„Weg mit alten Hüten! Raus aus der eigenen Haut! Lust auf was Neues?
Dann auf in die Wildnis! Die Natur stellt keine Fragen. Engagierte Leute für
Jugendcamp in Värmland, einem der schönsten Seengebiete Schwedens,
gesucht!“ (S. 17)

Von Anja heißt es, sie habe zunächst gezögert, sich zu melden, da ihr diese Formulierungen allzu deutlich als Unterstellung geklungen habe, die sich angesprochen fühlenden Personen hätten etwas zu verbergen oder zu vergessen. Wie sich allerdings im Verlauf der Handlung herausstellt, ist genau dies ein wichtiger Grund für manche, einen langen, heißen, abwechslungslosen Sommer in der schwedischen Wildnis verbringen zu wollen. Anja selbst möchte ihrem Halberstedter Alltag entgehen, der aus niederdrückenden Kneipenbesuchen, „grell übermalten Neubaublocks“ und idyllischen Doppelhaushälften, aus der Unmöglichkeit, eine qualifizierte Arbeit zu finden und den endlosen Fragen auf dem Arbeitsamt besteht (S. 21f.). Sie möchte sich vor niemandem mehr für ihren Lebenslauf rechtfertigen müssen und überdies das Elend und die Verwahrlosung der alkoholabhängigen Arbeitslosen vor den Supermärkten oder die durch die Innenstadt ziehenden Neonazis nicht mehr sehen müssen (S. 34).

Zu Beginn des Romans wird der „Vorteil“ der Gruppe anhand dieser Loslösung von ihrer sonstigen Lebenssituation dargestellt. Es heißt, sie lebten dort „wurzellos“ und „zeitenthoben“:

„Sie waren in eine unbekannte Gegend gekommen, in ein anderes Land, in eine fremde Region, in der sie nur das waren, was sie den Sommer über hier jeden Tag machten; sie waren Kanu-Scouts, sie bauten Tipis, sammelten Beeren, sie brieten Lachse und schwammen im See. Für sie war es, als schlosse sich das jetzige Leben ihrem früheren nicht mehr an, ein paar Blessuren und abstrakte Betrachtungen ausgenommen. *Retrokacke*, wie jemand am Lagerfeuer sagte.“ (S. 8f.)

Allerdings wird unmittelbar deutlich gemacht, dass diese hier als Freiheit erscheinende Auszeit ebenso eine Atmosphäre der Bezugs- und Hoffnungslosigkeit mit sich bringt, wenn angefügt wird, „sie versuchten, das Beste daraus zu machen.“ (S. 9) Niemand will sich eine Blöße geben; alle versuchen gemeinsam, der Situation so viel Positives wie möglich abzuverlangen. Als Marco einmal beim Entladen eines Kleinlasters mit den Worten „Wir müssen doch zusammenhalten, wo wir schon hier gelandet sind.“ (S. 13) zur Teamarbeit mahnt, will ihm niemand zustimmen. Denn dies, so heißt es, „wäre einer

Kapitulation gleichgekommen, dem Eingeständnis, daß dieser Zustand dauerhaft sein würde.“ (Ebd.) Alle wissen also, dass es kaum eine Möglichkeit für sie geben kann, wieder in ihrem alten Beruf, der früheren intakten Familiensituation oder einer abgesicherten gesellschaftlichen Stellung Fuß zu fassen. Sie sind sich bewusst, dass sie nicht mehr gebraucht werden – weder ihr berufliches Wissen und Können, noch sie selbst menschlich-persönlich – und vermeiden es fein säuberlich, sich mit diesem „Eingeständnis“ selbst oder gegenseitig zu verletzen. Wie wichtig es für sie ist, sich nicht bloßgestellt zu fühlen, zeigt sich bereits auf der ersten Seite. Dort wird berichtet, dass die Gesichter der Campmitarbeiter morgens stets dann „stabil“ werden, wenn sie den Grasplatz auf dem Weg zur Waschstelle überqueren. Das „milchige Grau“ der Nacht wird durch die „herbe, geschliffene Bräune“ des Tages abgelöst (S. 7f.). Nachts, so geht auch aus anderen Textstellen hervor, treiben die Campmitarbeiter ihre Erinnerungen, Überlegungen und Sehnsüchte um; es wird zum Teil bereits Ende Juli empfindlich kalt und man hört Tiere, vielleicht Elche, in der Ferne schreien (S. 16f.). Die Atmosphäre ist ernüchternd und abgründig, während tagsüber eine „brutal“ scheinende Sonne die Gesichter gerbt. Wenn morgens alle ihre zum Umfeld „passenden“ Gesichter aufgesetzt haben, können sie wieder Halt in ihren gewohnten Arbeitsaufgaben und Verhaltensweisen finden. Dann beginnen auch die Geschichten wieder zu wirken, die sie sich erzählen, um ihrer Lebenssituation etwas Positives abzurufen. Alle legen besonderen Wert darauf, zu betonen, wie viele Verbesserungen es Jahr für Jahr zu verzeichnen gibt. Im ersten Sommer mussten sie sich noch im See waschen, dann gab es provisorische Duschanlagen und später einen zu einem Duschhaus ausgebauten ehemaligen Rummelwagen (S. 19). Außerdem hält die Gruppe eine Vorgabe zusammen, in die jeder Neuankömmling zugleich integriert wird: alle geben vor, „Teil eines besonderen Einsatzes“ zu sein (S. 26). Genau genommen erschaffen sie also den Wert ihrer Arbeit selbst, indem sie sich ihre außergewöhnliche Stellung vortäuschen, um so ihre Existenzangst zu verdrängen. Obwohl die Sprache im Camp insgesamt eher hart und angreifend ist, pflegen die Mitglieder ihre Angewohntheit, abends am Lagerfeuer vom Glück zu sprechen, um ihre gemeinsame Illusion einer hoffnungsfrohen Zukunft aufrechtzuerhalten: „Man tat so, als ginge hier Außergewöhnliches vor, als spielte man eine besondere Rolle, als wäre man beteiligt an irgend etwas, das morgen anfang, auch wenn niemand wußte, wann morgen war.“ (S. 26f.) Insgeheim aber, so heißt es gleich zu Anfang, wären alle, die im Camp arbeiten, lieber draußen, unterwegs auf den Seen, gewesen, anstatt sich „dem Ansturm

der wöchentlichen Busladungen entgegen gesetzt zu finden, wegen dem die Lichter oft die ganze Nacht brennen.“ (S. 15) Alle leiden unter dem Dauerstress und der Materialknappheit, die sie zu ständigen Überstunden zwingen (S. 81).

Anjas Position innerhalb der Gruppe wirkt zunächst relativ neutral. Bei der Schwimmwestenausgabe an die Jugendlichen wird ihr Hilfe angeboten, damit sie auch einmal eine Pause machen kann, und abends warten die Männer auf sie, um eine Runde im See zu schwimmen. Die Gerüchte, die über sie im Umlauf sind, haben anders als bei den übrigen Gruppenmitgliedern keinen diffamierenden Charakter. Sie sei „ekelhaft anständig“, „so anständig, den dicksten Kindern die besten Paddel zu geben und noch die letzte Nudel in der Suppe gerecht aufzuteilen.“ (S. 34)

Dass die Gerüchte über sie derart harmlos ausfallen, zeigt, wie konfliktfrei und unauffällig sie sich vor Siris Auftauchen innerhalb der Gruppe, bei der sich die persönliche Anspannung extrem schnell in Anfeindung und Ausgrenzung verwandelt, bewegen kann. Allerdings weiß Anja ganz genau um die Gefahr, in den Fokus der Anderen zu geraten und zum Opfer ihrer Aggressivitäten zu werden. Unmittelbar nach Siris erstem Auftauchen wird Anja von Ralf misstrauisch gefragt, ob sie dieselbe kenne: „Glotzt die, oder was. Ich werd ihr mal sagen, das ist *privat*, hier gibt's nichts zu glotzen.“ (S. 15) Sogleich nehmen die Anderen den Gesprächsfaden auf und diskutieren über die „kaputten Gestalten“, die sich in der Gegend herumtreiben. Wie wichtig es ist, keinen schlechten Eindruck zu hinterlassen, wird auch am Ende des Romans deutlich, als Svenja Anja wegen Ralfs Tod zurechtweist:

„Es geht nicht um Gerechtigkeit, meine Liebe, sondern darum, einen guten Eindruck zu machen. [...] Dich brauchen wir hier schließlich noch.“
(S. 183, Hervorhebung im Original)

Im Sinne des schönen Scheins und um den Ferienbetrieb nicht zu stören oder ihre Arbeitsplätze nicht zu gefährden, heißt es ganz einfach, Ralf habe das Geld geklaut und sei alkoholisiert im See ertrunken, so dass alle weiteren Nachforschungen und unbequemen Fragen überflüssig werden (S. 183f.).

Bemerkenswerterweise heißt es zu Beginn über Anja, dass sie ihr Leben ruhiger findet, seitdem sie im Camp jobbt, „vielleicht sogar interessant“ (S. 22). Die Abgeschlossenheit und Klarheit der alltäglichen Abläufe scheinen ihr gut zu tun und es hat den Anschein, als würde ihre Kontinuität der Stabilisierung und Mäßigung der ganzen Gruppe dienen.

Sie mag es, ihren Sommer in Schweden zu verbringen, weil ihr die Konzentration und die Ruhe gefällt, die ihr dabei hilft, keine Anstrengung zu empfinden, obwohl sie hart und viel arbeiten muss und der Umgangston ruppig ist:

„Ich mochte die Stille über den Orten und die Gelassenheit. Die Menschen schienen ausgeruht, als trieben sie selbstvergessen mit den Tagen dahin, und sie besaßen doch jene Aufmerksamkeit, die entstehen kann, wenn man großzügig etwas Kostbares verbraucht.“ (Ebd.)

Stille, Gelassenheit, Selbstvergessenheit, Aufmerksamkeit, Großzügigkeit, Kostbares: ohne Zweifel genießt Anja die Atmosphäre, die ihr im Vergleich zu ihrem Leben in Halberstedt als pure Erlösung erscheint. Sie erfahre eine innere Ruhe, die von außen vielleicht wie Langeweile eingeschätzt werde, aber viel mit Gleichmut zu tun habe (S. 23). Statt von der Angst gepeinigt zu werden, nicht gut genug zu sein, träume sie wieder vom Fliegen und wünsche sich, ihre Angehörigen könnten sie so sehen. Alles Starre, Hoffnungslose ist offenbar im Gleichmaß der Tage von ihr abgefallen; sie empfindet eine Erleichterung, die danach klingt, als sei sie gerade an diesem abseitigen Ort unter „Übriggebliebenen“ des deutschen Arbeitslebens wieder bei sich angekommen. Weil ihre Worte über ihr schwedisches Sommerleben so voller Wertschätzung und Ausgeglichenheit sind, wirkt anderes, was sie berichtet, umso alarmierender und schockierender:

„Nur manchmal, wenn es so still wurde, daß das Licht sich an der Stille zu entzünden schien, war es, als ob ein Schwelbrand alles versengte. Es gab Bewußtlose in greller Sonne. Rote überhitzte Gesichter nach zuviel Bier. Schlaaffe Körper auf Kinderspielflächen. Zusammengesunkene vor Kiosks, im Park.

Man pöbelte nicht. Es gab keine Gewalt. Die Menschen knickten lautlos weg. Sie strauchelten auf dem Heimweg, sie torkelten, sie schlugen hin, sie prallten gegen Lastwagen, sie fielen vom Rad. Seltsame Unglücksfälle traten im Sommer häufig auf; man hing im Elektrozaun, man fuhr sich ein Rasenmähermesser ins Bein, die Kette schnellte von einer Motorsäge und zerschlug ein Gesicht, immer wieder kippte jemand betrunken in den See und ertrank.“ (Ebd.)

Unfassbar erscheint hier nicht nur die durch die brütende Hitze verursachte Lethargie der Menschen – ihr übergangsloses Ineinandersacken nach zuviel Bier an Orten der Freizeit und des Kinderspiels – sondern vor allem die Schilderung von entsetzlichen Unglücksfällen direkt nach dem Hinweis, hier gäbe es keine Gewalt. Kaum etwas Gewaltsameres als der Zusammenprall mit einem LKW, ein Elektrozaun,

Rasenmähermesser oder die losschnellende Kette einer Motorsäge ist vorstellbar. Gerade ein brutal zerschlagenes Gesicht erscheint als Inbegriff von Folter und Verstümmelung, die den Menschen ein Leben lang zeichnen, ihm fortdauernd Schmerzen verursachen oder ihn an der zumeist erfolgenden Distanzierung der Mitmenschen leiden lassen. Gleichzeitig weist diese Stelle aber auch auf das später wirksame Deutungsmuster hin, durch das Ralfs Tod verschleiert werden kann: es gibt dort keine Gewalt, aber „immer wieder“ (!) ertrinkt jemand in betrunkenem Zustand in einem der Seen.

1.3 Anja: Enttäuschungen und Einsamkeit

Am Anfang des Romans wird nicht nur Anjas bedrückender beruflicher Hintergrund deutlich, sondern auch eine ernüchternde Beziehungs- und Liebessituation. Es heißt, seit ihrem sechzehnten Lebensjahr habe sie in einem raschen Wechsel eine Reihe von Partnerinnen gehabt. Jede sei die logische Folge der vorherigen Beziehung gewesen; ihre einzige Ähnlichkeit habe in einem anfänglichen „Widerstand“ ihr gegenüber bestanden (S. 17). Zunächst hätten sie ihr gesagt, sie sei zu jung, dann, sie könnten kein Vertrauen in eine neue Beziehung entwickeln oder sich nicht festlegen. Manche hielten grundsätzlich nichts von der Liebe, so dass sie gelernt habe, „hartnäckig zu sein, ohne mich zu erniedrigen. Nicht betteln, sondern provozieren, das war die Vorgehensweise.“ (S. 18) Dabei habe sie selbst durchaus ebenfalls Distanz halten wollen, da ihr diese Beziehungen nur mit entsprechendem Abstand aufregend und gefährlich vorgekommen seien. Irgendwann hätte jede der Frauen „eingewilligt“ und dies mit einer „Heftigkeit“, der sich Anja schnell wieder entzog (ebd.). Das Rollenschema von Anjas bisherigen Beziehungen folgt einem vorhersehbaren Ablauf von Widerstand, Provokation, plötzlicher und heftiger Einwilligung und schnellem Rückzug. Nur an einer dieser Frauen, so heißt es weiter, habe Anja tatsächlich etwas gelegen. Diese aber habe sie ihrerseits nur dann getroffen, wenn sie von einem ihrer regelmäßig wechselnden Männer verlassen worden war (S. 24). Auch in dieser Beziehung zeigt sich ein festgelegtes Muster, bei dem es nicht um Anjas Gefühle und Bedürfnisse geht, sondern sie als Zwischenersatz herhalten muss.

Als Reaktion auf diese Enttäuschungen und Desillusionierungen beginnt Anja damit, nach Berlin zu fahren und sich in zunächst begehrt erscheinende One-Night-Stands

zu flüchten. Mit jedem Mal seien ihr die beim Tanzen so sinnlich und leidenschaftlich erscheinenden Frauen mehr wie „Schemen“ vorgekommen, „wie Platzhalter in einem Programm, an dem ich jedes Interesse verlor.“ (Ebd.) Die Beschreibung dieser Frauen als „Schemen“ zeigt die Leere von Anjas bisheriger Beziehungswelt, der es an jeder persönlichen Gefühlsqualität gemangelt hat. Ab ihrem dreißigsten Lebensjahr habe sie daher die sich anbahnenden gemeinsamen Nächte stets noch an der Bar beendet. Es wird deutlich, dass Anja von der Bezuglosigkeit der wechselnden Partnerinnen angewidert ist und versucht, diesem fortschreitenden Abstumpfungsprozess ein Ende zu setzen. Gleichzeitig aber nagen die Angst vor Einsamkeit und das Gefühl, in einer Welt voller Paare übrig geblieben zu sein, an ihr. Es heißt, als sie jünger gewesen sei, habe man in ihrem Umfeld häufig gesagt, dass das Single-Dasein in ihrem Alter in der heutigen Zeit „ein normaler Zustand“ sei (S. 18). Später allerdings sei dieser Kommentar ausgeblieben und habe sie zusehends in Panik versetzt, der Norm nicht genügen zu können (S. 24). Das Camp – als Gruppe von Menschen, die alle verlassen wurden und nun alleine stehen – sei ihr daher auch als Möglichkeit erschienen, diese hoffnungslose Beziehungsstruktur und den zunehmenden sozialen Druck hinter sich zu lassen und sich vor niemandem mehr für ihre Lebenssituation rechtfertigen zu müssen (S. 34).

Als Anja im weiteren Verlauf des Romans in eine bedrohliche und isolierte Lage innerhalb der Gruppe gerät, erinnert sie sich an die Augenblicke nach dem Verlassen der nächtlichen Bars, wenn sie frierend und ermüdet an der Haltestelle stand und auf den letzten Bus wartete. Sehnsuchtsvoll beobachtete sie dabei die heimgehenden Paare: „Arm in Arm von der Wärme des anderen gehalten.“ (S. 117) Immer seien es heterosexuelle Paare gewesen, deren Anblick ihr gezeigt habe, wie jemand sein müsse, „um diese Sicherheit zu verdienen“:

„Paare, unter deren festen Schritten man das eigene Leben wegbrechen hört, und niemand, der dann sagt, dieser Zustand sei noch normal, da brauche man sich keine Sorgen zu machen.“ (S. 118)

Anja spiegelt sich an der innigen Zweisamkeit dieser Paare, die Vertrauen und gegenseitigen Schutz ausstrahlen. Auch hier kommt Anjas Schmerz, von einer festen Paarbeziehung ausgeschlossen zu sein und am Rand zu stehen, zum Ausdruck. Sie glaubt, dass sie als lesbische Frau nicht die Voraussetzungen mitbringt, um einer vertrauensvollen und wärmenden Beziehung zu genügen. Das Bild der sich gegenseitig

Halt gebenden Paare, dem Anja regelrecht ausgeliefert ist, verdeutlicht darüber hinaus die Macht der (heterosexuellen) Norm, der Anja bis zu Siris Auftauchen unterworfen ist.⁵⁸⁰

Sowohl Anjas auf ein oberflächliches Begehren ausgerichteten und enttäuschenden Beziehungen wie auch ihre Beobachtung der Paare, die ein Vertrauen verkörpern, das ihr unerreichbar erscheint, entwerfen eine Atmosphäre der Zurückweisung und der Entfremdung. Anja wirkt am Anfang des Romans nachhaltig beschädigt und emotional verarmt. Ins Auge fällt vor allem das Fehlen zwischenmenschlicher Verbundenheit, das Anja als doppelt isoliert ausweist: einerseits ohne eine stabile, vertrauensvolle Liebesbeziehung, andererseits ohne ein Gefühl für ihre eigenen Wünsche und Sehnsüchte, da sie nie etwas anderes als die Rolle der Provozierenden oder Ausgeschlossenen kennen gelernt hat. Die Distanz, die anfangs reizvoll war, verwandelt sich im Verlauf der Jahre in eine unüberwindliche Schwelle, die durch die Unverbindlichkeit und Oberflächlichkeit der Berliner Bars zu einem Abgrund der Einsamkeit wird. Anja scheint in einer Wiederholungsstruktur gefangen zu sein, die keinen Spielraum für Veränderungen zulässt und daher ausweg- und hoffnungslos wirkt.

Besonders deutlich zeigt sich die Kälte von Anjas Beziehungen in zwei Situationen, in denen Anja die Sprechweise benutzt, die sie aus diesen Kontexten gewöhnt ist. Stärker als die bloße Beschreibung ihrer Enttäuschungen es erahnen lässt, kommt hier die aggressive Rohheit und das Wiederholungsmuster der Begegnungen zum Ausdruck. Als Anja zum ersten Mal mit Siri das verlassene Haus begutachtet, fällt ihr Blick auf ein Satinlaken, das auf dem Sofa liegt und im Gegensatz zu allen anderen Gegenständen neu ist. Sofort verfällt sie in ihr gewohntes Schema und fährt Siri aggressiv an:

„Wenn du mit mir ficken willst, warum sagst du’s mir nicht einfach. [...] Du bist nicht unbedingt mein Typ [...] Aber wo du mich schon hergeholt hast. Sag mir, wie du’s willst.“ (S. 54)

Siris fröhliche Unbekümmertheit erlischt unmittelbar und wechselt in Entsetzen, was jedoch zunächst zu Anja nicht durchdringt. Stattdessen denkt sie daran, dass sie ihre Worte gerne noch einmal wiederholen würde, da sie sich in einem ihrer bisherigen One-Night-Stands wähnt und den ihr vertrauten Ablauf der Begegnung erwartet:

⁵⁸⁰ Vgl. Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 9.

„Es bedurfte nur einer Anspielung, vage erotisch, und schon war ich wieder an diesem Punkt, an dem man es sagte, damit man Lust bekam, und deshalb Lust hatte, es zu sagen, und es war fast nicht mehr wichtig, zu wem.“ (Ebd.)

Anja hat sich so sehr an ihre wechselnden Partnerinnen gewöhnt, dass sie nicht mehr dazu in der Lage ist, die Situation individuell und aufmerksam wahrzunehmen. Dies allerdings widerspricht vollkommen Siris Intention einer einmaligen und außergewöhnlichen Liebesbeziehung. Im Verlauf eines kurzen Wortwechsels wird Anja bewusst, dass Siri sich – anders als ihre sonstigen Liebespartnerinnen – von ihren Worten abgestoßen fühlt und sie selbst überdies nicht im Geringsten dazu in der Lage ist, zu verstehen, was Siri sich tatsächlich von ihr wünschen könnte.

Eine vollkommen andere Szenerie, die aber ebenfalls Anjas von früher gewohnten Sprechmodus zum Ausdruck bringt, bietet sich später, als Svenja versucht, Anja wegen des Gelddiebstahls um eine Liebesnacht zu erpressen. Vollkommen fassungslos muss Anja erkennen, dass Svenja sich zwar nach Ralfs versuchter Vergewaltigung zärtlich und verständnisvoll verhalten hat, aber ihr jetzt ein hartes, gefühlloses und unerbittliches Gesicht zeigt (S. 116). Anja ahnt die „schleichenden Gifte, die hochkommen, wenn sich ein Bündnis verbraucht“ hat, und weiß, dass sie Svenjas willkürlicher Beschuldigung machtlos ausgeliefert ist. Vordergründig geht sie verbal auf das Angebot ein, um Svenja so im eigentlichen Sinne anzuwidern und abzuweisen:

„Dann komm her [...] Wenn du's wissen willst. Mach die Bluse auf! [...] Ich werde dich anfassen. Grob. Ich halte dich an den Haaren, und du wirst naß. Du wirst in die Knie gehen. So, daß ich deinen Mund schön zwischen meinen Beinen habe. Allerdings bist du ein bißchen zu vorsichtig, ein paar Trippelschritte auf dem Fensterbrett, eine Pirouette an der Scheibe, vielleicht sollte ich dir lieber ordentlich die Finger geben. Oder die Hand? Du wirst es genießen, du bist schön, draußen fangen sie an, Planen über den Essensplatz zu ziehen.“ (Ebd.)

Auf verbaler Ebene gibt Anja hier die Aggression zurück, die ihr von Svenja angedroht wird, und veranlasst diese so dazu, sich zurückzuziehen – nicht ohne vorher zu betonen, wie sehr sie Anja verachtet und sie eigentlich nur Mitleid mit ihrer Armseligkeit empfinden könne (S. 117). Für Anja ist dies der Moment, in dem sie begreift, dass sie unwiderruflich vom Zusammenhalt der Gruppe ausgeschlossen ist. Sie kommt sich „schäbig“ vor, und zwar „[s]chäbiger noch als nach Ralfs Übergriff.“ (S. 119) Diese Schäbigkeit bzw. das Schamgefühl, das Anja hier benennt, basiert auf ihrem Wissen, sich nun selbst verbal erniedrigt zu haben. Ihre Unabhängigkeit vom Verhalten der Anderen, das sie bisher moralisch geschützt hat, ist aufgebraucht.

Gleichzeitig, und darum geht es mir bei den beiden vorgebrachten Beispielen, wird deutlich, dass Anja in gewissem Maß an eine harte, aggressive und pornografisch wirkende Beziehungssprache so sehr gewöhnt ist, dass sie sie bei Bedarf sofort benutzen kann. Diese Sprechweise stellt ebenfalls einen scharfen Kontrast zur späteren zärtlichen und sinnlichen Liebessprache mit Siri dar und verdeutlicht so die enorme Spannbreite der Entwicklung, die Anja durchlaufen muss, um Schmoll zu werden. Indem sich Anja von ihrer Vergangenheit, die denkbar belastend und verletzend wirkt, absetzt und eine Zukunft mit Siri ersehnt, die alle Verhärtungen und Abweisungen hinter sich zu lassen verspricht, kann der im weiteren Verlauf der Handlung zwischen den beiden Frauen stattfindende Prozess des gegenseitigen Einlassens und der Erneuerung deutlich zum Vorschein kommen. Rávic Strubel arbeitet – wie im weiteren Verlauf der Analyse noch eingehender thematisiert wird – in „Kältere Schichten der Luft“ sehr stark mit diesen überdeutlichen Kontrasten, um die scharf voneinander abgetrennten Bereiche besonders abgründig oder gewaltsam auf der einen Seite und sehnsuchtsvoll und unschuldig auf der anderen Seite erscheinen zu lassen. Anjas Vergangenheit ist eine bedrückende und düstere Basis, auf der die hellen und hoffnungsvollen Tüpfel, die Siris Erscheinen setzt, treffend zum Ausdruck kommen können. Diese kontrastierende Gestaltung der Atmosphäre trägt meiner Ansicht nach wesentlich dazu bei, den Leser emotional zu involvieren und den Spannungsbogen aufrechtzuerhalten.

Doch noch einmal zurück zu Anjas Liebes- und Begehrenshintergrund. Die provozierende Aufreißerpose, die sie verwendet hat, um sich bei den Frauen in den nächtlichen Bars begehrt zu machen, scheint sie von ihren zwei Brüdern übernommen zu haben, die verschiedentlich Erwähnung finden und zu denen Anja eine intensive emotionale Beziehung hatte. Zunächst heißt es vollkommen harmlos, sie hätten als Kinder gemeinsam gebadet, seien in Bäumen geklettert und hätten unter Balkonen Buden gebaut. Dann wird erzählt, dass sie sie bei ihren Spielen unter der Bettdecke beobachtet hatte, da sie ein Kinderzimmer mit Doppelstockbett und schmaler Matratze teilten:

„Ich konnte mir alles erlauben, sie erlaubten sich alles mit mir. Sie waren mir so vertraut wie ich selbst, so vorhersehbar. Durch ihre Nähe kam mir gar nichts anderes in den Sinn, als Frauen zu lieben.“ (S. 18)

Die drei Geschwister zeichnet also eine große körperliche Nähe und Vertrautheit aus, die mit der gegenseitigen Erlaubnis einhergeht, gemeinsam ihre Körper und ihre ersten

erotischen Lustgefühle zu entdecken. Ihre Beziehungsstruktur scheint inzestuös eingefärbt zu sein.⁵⁸¹ Anjas Nähe zu ihren Brüdern kann als wichtiger Ansatzpunkt für ihr späteres Hineinschlüpfen in Schmolls Identität und Körperlichkeit verstanden werden. Es erscheint in der Tat so, dass Rávic Strubel die genannte Textstelle einbringt, um zu verdeutlichen, dass Anja der männliche Körper und die männliche Sexualität von Kindheit an vertraut waren. Wenn Anja also bereits ihre Brüder imitiert hat, ist es umso verständlicher, dass sie dazu in der Lage ist, sich in einen vierzehnjährigen, unerfahrenen Jungen hinein zu imaginieren. Anjas Hintergrund zeigt die Voraussetzungen, um eine intensive Identifizierung mit jungen Männern glaubhaft zu machen. Darüber hinaus fehlt bei ihr eine ersichtliche weibliche Rollenprägung, die natürlich ebenfalls als Hindernis betrachtet werden könnte, der Junge Schmoll zu sein. Rávic Strubel legt hier den Grundstein der Möglichkeit, dass Anja sich im weiteren Verlauf der Handlung verwandeln kann. Dieser Hintergrund dient in gewisser Weise der Glaubwürdigkeit und Nachvollziehbarkeit des Vorgangs. Außerdem wird so erklärlich, warum Siri bei ihrer ersten Begegnung mit Anja einen Jungen in ihr erkennen kann: sie strahlt die intensive Nähe zu ihren Brüdern nach wie vor aus.

Anjas Brüder symbolisieren meiner Ansicht nach aber mehr als Anjas Vertrautheit mit jungen Männern und ihrer ausgeprägten Identifikation mit deren Sexualität. Rávic Strubel fügt eine weitere Szene aus Anjas Kindheit ein, die verdeutlicht, dass sie die Brüder mit einer sinnlichen und wärmenden Erotik verbindet, nach der sie sich als Erwachsene intensiv sehnt. Im Halbschlaf träumt sie sich einmal in ihre Vergangenheit zurück:

„Meine Brüder waren da. Wir schliefen im selben Zimmer, im selben Kastenbett auf gestreiften Matratzen, ich lag zwischen ihnen, durch ein Laken getrennt, später zogen wir es weg, unsere Beine schwitzten. Ich mochte den warmen Geruch, den Druck ihrer Körper auf beiden Seiten, wir hatten nicht sehr viel an. Heimlich sah ich zu, wie dem Jüngeren eine Haarsträhne beim Einschlafen übers Gesicht rutschte, ich schob mich eng an ihn heran, zog seinen Arm über meinen Nacken und spürte, wie sein Geschlecht auf meinen Oberschenkel fiel. Später kam meine Mutter: *von jetzt an schlaft ihr mal besser allein*, ich war aufgewacht.“ (S. 92, Hervorhebung im Original)

⁵⁸¹ Rávic Strubel zeigt auch in ihrem Nachfolgeroman „Sturz der Tage in die Nacht“ von 2011 ein besonderes Interesse am Motiv des Inzests. Dort geht es um eine in Unkenntnis der Verwandtschaftsbeziehungen stattfindende, radikal scheiternde Liebesgeschichte zwischen Mutter und Sohn.

Was von der Mutter unterbunden bzw. tabuisiert wird, ist bei genauerer Betrachtung für Anja vor allem eine Szene lustvoller Wärme und Geborgenheit, die sie überdies in genau dem Moment erinnert, als sie sich in dem Jungenhemd gesehen hat und beginnt, an Schmolls Existenz zu glauben. Indem sie sich in den gemeinsamen und lustvoll besetzten Schlaf mit ihren Brüdern zurückträumt, ruft sie meiner Ansicht nach die Gefühlswelt ihrer Kindheit wach. Genießen und Hingabe rücken auf diese Weise wieder in ihr Bewusstsein und sie erinnert sich, was sie in all den Jahren bezugloser One-Night-Stands vermisst hat. *Zuerst* erscheint ihre Vorstellung, wie es war, sich wohlig und geborgen zu fühlen, dann – so wird auch in den nächsten Kapiteln deutlich werden – begibt sich Anja in die Situation, diese Gefühle wieder zuzulassen, zu empfinden oder herbeizusprechen.

Interessant ist neben Anjas Beziehung zu ihren Brüdern auch die Beschreibung ihrer körperlichen Erscheinung, die für einen scharfen Kontrast zu Siris mädchenhafter, verspielter Leichtigkeit sorgt. Es heißt, sie trage wie die anderen im Camp Gore-tex-Sandalen und oft graue oder beige Funktionshosen mit Reißverschlüssen auf der Höhe der Oberschenkel, so dass die Hosenbeine bei großer Hitze mit einem Griff abgenommen werden können (S. 9). Anja wirkt ebenso wie Siri sehr jung; der Supermarktkassierer verkauft ihr einmal keinen Alkohol, als sie ihren Ausweis nicht dabei hat, um zu beweisen, dass sie älter als 21 ist (S. 74). Anja hat kräftige Schultern (S. 11), so dass sie beim Tragen der Kanus keine Schwierigkeiten bekommt und Siri Huckepack nehmen kann, als diese einmal übermütig auf ihren Rücken springt (S. 140). Zu Beginn des Romans heißt es, sie gehe abends gemeinsam mit den Männern im See schwimmen; mit Anlauf hechten sie ins eiskalte Wasser und sprinten nach einer Viertelstunde wieder zurück ins Camp (S. 28). Als Anja sich darüber ärgert, dass man sie von ihrem vertrauten Posten an der Bootsausgabe abgesetzt hat, macht sie sich Luft, indem sie Feuerholz spaltet. Wütend schwingt Anja die Axt an der Feuerstelle, so dass die Schläge über den Platz krachen. Dabei betont sie, dass sie etwas tun will, das „anstrengend und gefährlich“ ist (S. 59).

In gewisser Weise könnte man sagen, dass Anja, so wie sie dargestellt wird, in eine Sphäre der Männlichkeit rückt, allerdings erscheint dies bei näherer Betrachtung als ein vorschnelles Urteil, das mehr über die Klischeehaftigkeit des Urteilens aussagt, als dass es Anja erfassen könnte. Richtig ist, dass sie sich in keiner Weise weiblich inszeniert oder darum bemüht, sich für die Männer attraktiv zu machen. Dies ist allerdings

selbstverständlich, da ihr Begehren sich nicht auf diese richtet, sondern sie daran interessiert ist, sich für eine Frau wie Siri begehrlisch zu machen. Anjas Selbstwahrnehmung ist eindeutig: nachdem Siri sie am Strand als Jungen angesprochen hat, geht sie irritiert zum Duschhaus, um sich im Spiegel zu begutachten:

„Ich trug Jeans und eine helle Bluse, unisex, wie es bei Outdoor-Kleidung üblich war. Ich war kräftig und schlank, ich war braun wie alle, meine Haare hatten diesen strohigen, verwaschenen Schliff vom Schwimmen im See, ich lebte seit vier Wochen draußen. Die Narbe an der Augenbraue war das einzige, was mich von den anderen unterschied.“ (S. 12)

Anja geht wieder nach draußen und schließt sich den Männern beim Bau eines Tipis an. Heimlich beobachtet sie sie und kommt zu dem Schluss, „daß nichts an ihnen mir glich.“ (Ebd.) Anjas Selbstbild als Frau, die nicht versteht, wie sie irrtümlicherweise als Junge wahrgenommen werden konnte, ist eindeutig. Die Projektion oder Kategorisierung erfolgt von außen; ihr selbst fällt es ausgesprochen schwer, in oder an sich etwas Männliches zu entdecken.

Die Romanfigur der Anja bringt Butlers Ansatz, der auf die Unstimmigkeit geschlechtlicher Kategorien und die Diskriminierung durch äußere Festlegungen verweist, treffend zum Ausdruck.⁵⁸² Butler gibt zu bedenken, dass jeder Mensch sehr differenziert betrachtet werden muss, wenn es um seinen biologischen Körper, seine Geschlechtsidentität, seine Sexualität und seine Begehrensstruktur geht – vor allem im Hinblick darauf, dass die zur Verfügung stehenden Begrifflichkeiten und Bewertungen dem Leben weit hinterherhinken.⁵⁸³ Anja passt nicht in ein einfaches Schema von Männlichkeit oder Weiblichkeit, sondern zeigt die Lebenswirklichkeit des Menschen auf viel treffendere Art und Weise. Ihre leibliche Wirklichkeit lässt sich natürlich als die einer Frau bezeichnen. Auch sie selbst definiert sich so und versteht daher nicht, wie eine Fehldeutung möglich ist. Hinzu kommt aber, dass sie sich mit dem Begehrensmuster ihrer Brüder identifiziert. Sie liebt und begehrt ebenso wie diese sinnliche, leidenschaftliche Frauen, die einen Gegenpol zu ihrer eigenen robusteren Körperlichkeit darstellen. Ein weiterer Punkt ist, dass sie ihre sozialen Bindungen auf kumpelhafte Beziehungen zu Männern ausrichtet, da sie sich in diesem Kontext für sie selbst passend zum Ausdruck bringen kann. Dementsprechend trägt sie

⁵⁸² Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 38.

⁵⁸³ Ebd., S. 38f.

geschlechtsunspezifische Kleidung, wie es für ein naturnahes Sommercamp mit zum Teil harter körperlicher Arbeit üblich ist.

Zu bedenken ist meiner Ansicht nach außerdem, wenn man sich Anjas Geschlechtsidentität anschaut, dass sie nicht von Schmoll als einer männlichen Identität, sondern von Schmoll als Möglichkeit der Erneuerung und des Liebesempfindens angezogen wird. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass sie im eigentlichen Sinne den Geschlechtswechsel begehrt, während völlig klar ist, wie sehr sie den Wechsel ihres derzeitigen Lebenszustands ersehnt. Es heißt zudem einmal, als sie überlegt, ob sie sich weiter auf Siris Spiel einlassen möchte, dass sie es zutiefst bereuen würde, nicht mitzumachen. Das ist das Einzige, was ihr bei aller Verunsicherung vollkommen klar ist; daher erkennt sie, dass sie bereit sein möchte, sich „bis zum Äußersten“ vorzuwagen (S. 106). Anja lässt sich darauf ein, Schmoll zu werden, weil es Schmoll ist, den Siri begehrt. Nur auf diesem Wege kann sie ihr eigenes Begehren, das sich auf Siri richtet, zur Entfaltung bringen. Sie selbst weiß lange Zeit nicht, was es mit Schmoll auf sich haben könnte, aber sie weiß, dass sie Siris Vorgaben erfüllen muss, um zu erfahren, wie es mit ihnen weitergehen wird.

Dies wird auch dadurch deutlich, dass sie am Ende des Romans nicht in der männlichen Rolle verweilt, sondern wie zuvor „Anja“ ist, die nach der Heimfahrt von ihren Brüdern in Empfang genommen werden wird (S. 188). Sie trauert nicht um den Verlust des Jungen, sondern um Siris Verschwinden, das die Fortsetzung ihrer offenen und erfüllenden Beziehung verhindert.

1.4 Siri: Inszenierte Weiblichkeit und Verführungskunst

„Eines Morgens lief ein Mädchen allein über den Strand.

Das Mädchen stieg zwischen den Booten durch, ihr Kleid wehte. Es war ein helles Kleid, niemand trug hier Kleider. [...] Das Mädchen lief über den Steg, sie bewegte sich trunken. Sie lief, ohne innezuhalten oder das Kleid abzulegen, sie lief über die Kante des Stegs hinaus und stürzte ins Wasser. [...] Dann tauchte das Mädchen neben einer Boje auf, ihr Haar klebte am Kopf. Sie schwamm langsam zurück.“ (S. 9)

So wird die Romanfigur, die später von Anja im Prozess ihrer Annäherung „Siri“ genannt wird, eingeführt. Oder, anders gesagt, so taucht sie zum ersten Mal in Anjas Leben auf. Die Erscheinung eines Mädchens, das sich in einem hellen, wehenden Kleid,

ohne innezuhalten und wie „trunken“ in den eiskalten See stürzt. Zweifellos ein Auftritt, der Aufsehen erregt, und umso mehr, als alle anderen bedächtig und unaufgeregt ihren gewohnten Arbeiten nachgehen. Auffällig ist, dass sie sich auf den ersten Blick extrem von den praktisch wirkenden, sportlichen Campmitarbeitern und den Menschen der Gegend unterscheidet. Gerade ihre Andersartigkeit ist es, die einen besonderen Reiz auf Anja ausübt. Siri ist einzigartig, sie sticht – sowohl visuell als auch durch ihr spielerisches Verhalten – aus der Uniformiertheit oder Genormtheit der anderen hervor. Wo immer sie plötzlich auftaucht, finden ihre sehr kurzen, bunten oder motivbedruckten Sommerkleider Erwähnung, die ihr sowohl einen naiv und unbekümmerten wie auch aufreizenden Anschein verleihen. Dass sie diese Verkleidung gezielt einsetzt, um sich als ausgelassene Kindlichkeit, Natürlichkeit und verlockende Sinnlichkeit zu inszenieren, ist offenkundig. Bezeichnenderweise denkt Anja, nachdem sie Siri das erste Mal gesehen hat, dass deren Chiffon- und Satinkleider besser in den Kontext eines Restaurants oder eines Theaters passen würden (S. 33). Sie sind nicht nur unangebracht für die schwedische Wildnis, da sie viel zu schnell verschmutzen und an jedem Gebüsch zerreißen können, sie eignen sich auch nicht für einen Ort, an dem gearbeitet, gerudert oder gewandert wird. Einem Theater sind sie angemessen, und man kann sie sich sowohl als Unterstützung der Rolle einer Schauspielerin wie auch beim Auftritt einer Besucherin, die sich extra für den Abend zurechtgemacht hat, vorstellen. Gleichzeitig aber bewundert Anja die Selbstverständlichkeit, mit der Siri ihre aufreizenden Sommerkleider trägt:

„Es war eine Achtlosigkeit, die wahrscheinlich erst entstand, wenn man eine ungewohnte Haltung so lange diszipliniert einstudiert hatte, daß man sie wieder vernachlässigen konnte.“ (S. 54)

Auch hier denkt Anja unwillkürlich daran, dass die Person „Siri“ aus der sorgfältigen Aneignung einer Rolle entstanden sein müsse. Diese durchbricht zwar die durchschnittliche Erscheinung der Menschen in diesem schwedischen Sommercamp und zwingt sie so dazu, ihr ihre volle Aufmerksamkeit zu schenken, verkörpert aber offenkundig auch eine Reihe von Weiblichkeitsklischees.

Weiter heißt es, Siri sei schlaksig dünn, so dass sie, obwohl Anja sie später auf Mitte Dreißig schätzen wird, aus der Ferne wie ein Mädchen erscheinen kann. Alles an ihr wird als zart und zerbrechlich beschrieben: ihre Gelenke und Schultern sind anrührend schmal, als wollten sie geschützt werden; ihre Beine schlaksig, als stände sie auf Stelzen, so dass ihre Mädchenkleider luftig um sie herumflattern. Die anderen nennen

sie am Anfang „die Kleine, die immer hinter den Tipis rumturnt“ (S. 47), da sie den Eindruck eines ausgelassen spielenden Kindes erweckt.

Auch ihre häufig naiv-begeisterte Kindersprache stützt diesen Anschein. Als Siri beispielsweise auf Anjas Frage, was sie den Sommer über in Schweden macht, nicht antworten möchte, scherzt diese, sie könnten ja über das Wetter sprechen, darin seien die Schweden genau so gut wie die Engländer. Siri reagiert auf diese freundliche Gesprächseinleitung überraschend überschwänglich:

„„Ja!’ rief sie. ‚Und über Libellen! Und Sturzfluten, Schlüsselblumen, Schafgarbe, Schotter, was gibt’s noch mit Sch? Und darüber, wie aufregend ein Gewitter ist und wie schnell man paddelt; die ganze Zeit mit Gegenwind.““ (S. 31)

Einerseits ist dieses Sprachspiel als Belustigung für Anja gedacht, andererseits benutzt Siri es, um Fragen, die sie nicht beantworten möchte, zu umgehen und ihre Herkunft und ihre sonstige Lebenswirklichkeit zu verschleiern.⁵⁸⁴ Als Anja später Alkohol einkaufen will, um jedes weitere Nachdenken über Ralfs Vergewaltigungsversuch auszuschalten, plaudert Siri übermütig vor sich hin und lenkt Anja damit von ihren Grübeleien und Sorgen ab:

„„Ich werde auch einen Alkohol kaufen. Welchen Alkohol brauchen Sie denn? [...] Obwohl vielleicht ein weißer Alkohol für Sie heute besser wäre, was meinen Sie?““ (S. 73)

Erleichtert durch ihre Gegenwart geht Anja auf Siris Sprachspielvorliebe ein. Sie bewundert ihr Kleid und fragt sie, ob es sich bei dem Muster um Bälle oder Blüten handelt. Daraufhin sprudelt es aus Siri heraus: „Bienen! Nein. Blätter? Oder: Ballons. Binsen. Böller! Was gibt’s noch mit B? Na ja, ich wette, Sie mögen rot“ (ebd.). Ganz offensichtlich ist Siri sich genauestens darüber im Klaren, welche Strategie sie anwenden muss, um eine bestimmte Wirkung bei Anja zu entfalten. Mit Hilfe ihrer Mädchen-Rolle steuert sie im Grunde, was bei dieser auf der Gefühlsebene passiert. Siris Sprechen ist ein wichtiger Teil ihrer Inszenierung, die darauf zielt, ihre Liebesbeziehung zu Anja in Gang zu setzen. Unverkennbar reißt ihre Begeisterung für Albernheiten Anja mit; das heißt, Siris „Vorspiel“ funktioniert.

⁵⁸⁴ Diese Verschleierung der Herkunft und Vergangenheit einer der weiblichen Protagonistinnen verwendet Rávic Strubel bereits in ihrem 2001 erschienenen Roman „Offene Blende“. Dort jedoch wird im Verlauf der Handlung deutlich, dass „Jo“ ursprünglich Christiane hieß und von einer Reise nicht in die damalige DDR zurückgekehrt ist. Als illegal in New York Lebende möchte sie nun nicht enttarnt werden. (Vgl. Rávic Strubel: Offene Blende, S. 32, S. 50, S. 79 u. S. 293.)

Siris Gesicht ist im Unterschied zu den anderen nicht gebräunt, was die Frage aufwirft, wo sie, die behauptet, hier zu leben, eigentlich mitten in einem sehr heißen Sommer hergekommen sein könnte (S. 42). Einmal heißt es, dass ihre Wangenknochen dicht unter einer nur dünn darüber gespannten Haut hervorschimmern, was ihr den Anschein großer Verletzlichkeit, Fragilität und Feinheit verleiht. Anja ist über ihre Blässe erstaunt und fasziniert zugleich: „Ein Weiß, das an leuchtendes, glattgeschliffenes Holz erinnert, wie man es manchmal an Wildstränden fand.“ (S. 11) Auch hier wird Siri in eine Sphäre der Unberührtheit und Ursprünglichkeit gerückt. Sie weckt bei Anja Assoziationen einer sinnlichen Erfahrbarkeit, die sich deutlich von ihrem bisherigen trostlosen und verbrauchten Leben abheben.

An verschiedenen Stellen des Romans geht die Faszination, die Siri auf Anja ausübt, von der Zurschaustellung ihrer hüftlangen, schwarzen Haare aus: sei es, dass sie diese effektiv in der Sonne trocknen lässt, sie kunstvoll zurechtsteckt oder sie abends beim Sonnenuntergang am See hinabfallen lässt, um sich Anjas Blick darzubieten. Dort kündigt sie zunächst an, dass sie Anja ein Schauspiel vorführen wird: „Sehen Sie genau hin.“ (S. 98) Siris Haare sind sozusagen eine ihrer Lieblingsrequisiten, um sich zu inszenieren. Die Aufforderung, aufmerksam hinzusehen, taucht im Verlauf des Romans immer wieder auf, um bei Anja die Möglichkeit eines unmittelbaren Empfindens und der Erneuerung hervorzurufen. Auch Siris Augen, die Anja anscheinend unbewusst zu ihrer Namensgebung veranlasst haben, faszinieren sie durch ihr Strahlen und ihre Tiefe (S. 15). Sie wirken auf Anja „ruhelos“ und „tragisch“ und erwecken so bei ihr die Frage, welche Erfahrungen Siri in ihrem Leben gemacht haben und was sich jetzt in ihr abspielen könnte. In gewisser Weise bleibt ihr Siri, die elfengleiche Kindfrau mit dem unbekannten Namen, ein unlösbares Geheimnis, das umso stärkere Anziehung hervorruft, als es jede nur vorstellbare Erfüllung versprechen kann.

Im Verlauf des Romans fällt auf, dass Siri häufig das Verhalten eines verträumten Mädchens an den Tag legt: sie ist unvermittelt atemlos vor Staunen; sie ist versunken in die Betrachtung eines Käfers; sie sammelt Himbeeren; sie möchte Zitroneneis essen; ihr gelingt es nur unbeholfen, einen Fußball wegzuschießen. All diese Tätigkeiten erweisen sie als unbekümmert und sorglos. Sie verkörpert genau das, was sich Anja nach den Enttäuschungen ihres Halberstedter Lebens ersehnt. Siri lässt Anja spüren, dass das, was sie verloren glaubt, nicht unwiderruflich ist und es stattdessen eine hoffnungsvolle Zukunft geben kann. Anja nennt Siris Auftreten schwärmerisch (S. 72), überschwänglich und insgesamt ein wenig zu fröhlich (S. 48). Man könnte anfügen: zu

fröhlich, um „echt“ oder wahrhaftig zu wirken. Allerdings lässt Anja sich davon nicht abweisen, da Siri immer dann, wenn Anja genervt auf sie reagiert, geschickt den Abstand vergrößert, um so wieder begehrtlich erscheinen zu können. Siris Lachen ist ebenfalls Aufsehen erregend. Es ist „sprühend“ und strahlt eine „erstaunliche Leichtigkeit“ (S. 74) aus, die für Anja besonders anziehend sein muss, da sie sich wünscht, ihre eigenen Belastungen und Verhärtungen vergessen zu können. Einmal trägt Siri leuchtend roten Lippenstift, der aussieht, als hätte sie nach dem Schminken in einen Apfel gebissen, was Anja sowohl zu einem Schmunzeln über ihre kindliche Unbeholfenheit verleitet, wie auch ihren Blick auf diese präzise inszenierte Verführung bannt (S. 50). Zu Siris Inszenierung gehören also nicht nur Kleider, Schuhe und Schmuck, sondern auch ein passendes Make-up zur Vervollständigung ihrer Rolle. Offenkundig bedient sich Rávic Strubel hier, wie bereits erwähnt, bei nahezu jeder Facette der verführerischen Kindfrau, was den Leser in seiner Klischeehaftigkeit irritieren mag, aber bei Anja ein so starkes Begehren auslöst, dass es ihre spätere Verwandlung in Gang zu setzen vermag.

Dass Siri die Qualität eines Traumgeschöpfes besitzt, wird außerdem an verschiedenen Stellen deutlich. Über ihre Bewegungen heißt es, sie erweckten manchmal einen irrealen Eindruck; sie erschienen angedeutet oder verzögert. Ihr Körper wirkt übermäßig biegsam und kaum stabil (S. 50). Anja denkt einmal an sie als diese Frau, die „sich für eine Elfe hielt“ (S. 105). Zu dieser phantastischen Gestalt passt auch der lautmalerische Name, der Anja unvermittelt für sie einfällt, da „Siri“ ihr gesagt hatte, sie solle einen für ihren gemeinsamen Gebrauch erfinden (S. 88). Bei dieser Benennung hat Siris spielerische Kindersprache eindeutig auf Anja abgefärbt. In der Situation nämlich, in der sie in der Umkleidekabine des Kaufhauses steht und sich in einem Herrenhemd begutachtet, erscheint ihr der Name so deutlich vor Augen, als sei er in den Kabinenspiegel „eingraviert“ (S. 88). Sie muss nicht weiter darüber nachdenken, sondern liest ihn intuitiv ab:

„ein Wort mit zwei sonnengelben i, ein Name, der schlicht und nördlich klang und so selbstverständlich zu ihr paßte, als hätte ich sie unter diesem Namen schon immer gekannt.“ (Ebd.)

Nur ein Wort, das mit S beginnt, erscheint ihr schlüssig: „S wie surprise, wie Schlüsselblume, Schafgarbe, wie Spinnerei und Sehnsucht.“ (Ebd.) Als sie diesen Namen später gegenüber Siri ausspricht, stockt ihr vor Aufregung der Atem, sie könne

eine Lächerlichkeit begangen haben und abgewiesen werden. Siri jedoch nimmt die ihr zugewiesene Rollenbezeichnung sofort an und erklärt ihrerseits, dass Siri offenkundig keine Frau sei, die gerne tanzen gehen möchte (S. 94f.). Der Name „Siri“ erzeugt die Assoziation von etwas Hellem, Sonnigem, das Fröhlichkeit und Leichtigkeit verspricht.⁵⁸⁵ Er wirkt verspielt und ausgelassen, besonders, da er sowohl vorwärts wie auch rückwärts gelesen werden kann. Als „Iris“ verweist er zudem auf das Auge und somit auf den Einfluss des Sehens in der Beziehung der beiden Frauen: sowohl Siris Schönheit anzusehen wie auch von ihr erkannt zu werden, ist für Anja essentiell. Die visuelle Ebene ist auch deshalb so wesentlich, weil die Schattierungen des Lichts, die immer wieder Erwähnung finden, die Frage aufwerfen, wie real Siri innerhalb des Romangeschehens tatsächlich ist. Rávic Strubel spielt bezüglich ihrer Erscheinung mit der Neugierde des Lesers und lädt so zu der Frage ein, ob Siri nicht vielleicht auch eine flirrende und traumhafte Phantasie Anjas sein könnte. Die Frage, wie verlässlich Sehen – und darüber hinaus auch Sprechen und Körperlichkeit – in „Kältere Schichten der Luft“ sind, wird im Verlauf der Analyse noch eingehender thematisiert werden.

Wie deutlich wurde, ist die Figur der „Siri“ eine wohl durchdachte Inszenierung, die dazu dient, ein bestimmtes Ziel – nämlich sowohl die Erschaffung einer Lust an sich selbst wie auch Anjas Verführung – zu erreichen. Dass es sich bei „Siri“ um eine Rolle handelt, in die sie sich ebenso wie Anja in Schmoll verwandeln muss, legen verschiedene Textstellen und Andeutungen nahe, die zeigen, dass Siri nicht nur als verlockende Kindfrau, sondern sehr wohl als erwachsene Frau mit Realitätsgehalt existiert, die überdies eine normale Lebensgeschichte besitzt. Als Anja Siri nach deren seltsamen Sprung in den See zum ersten Mal wieder trifft, zieht ein Gewitter auf, so dass die Frauen gemeinsam zum Camp gehen und sich im Teamerzelt unterstellen. Ralf heizt dort den Kanonenofen an, legt Decken zurecht und bringt den beiden eine Tasse Tee mit Rum, so dass sie sich aufwärmen und in Ruhe unterhalten können (S. 32). Nach Siris geheimnisvollem Auftritt ist diese alltägliche Begegnung, betrachtet man nur den

⁵⁸⁵ Anzunehmen ist, dass Rávic Strubel, die selbst Literaturwissenschaften und Amerikanistik studierte und eine Weile in New York lebte, bei der Namensgebung auch an eine Würdigung der norwegisch-amerikanischen Autorin Siri Hustvedt dachte. Hustvedts sinnlich-erotische und zum Teil atmosphärisch beunruhigende Romane um Frauen, die zu Projektionsflächen des Begehrens werden, erfahren eine große Beliebtheit, wenn es um Themen wie Weiblichkeit und weibliche Sexualität geht. Zu denken ist dabei beispielsweise an ihre frühen Romane „Die unsichtbare Frau“ (engl. „The Blindfold“, 1992) oder „Die Verzauberung der Lily Dahl“ (engl. „The Enchantment of Lily Dahl – A Novel“, 1997), die Rávic Strubel bei ihrem eigenen Schreiben inspiriert haben könnten.

äußeren Rahmen und nicht den Gesprächsablauf oder -inhalt, weder ungewöhnlich noch verleitet sie dazu, ihren romaninternen Realitätsgehalt anzuzweifeln. Auch am Ende des Romans, nachdem Ralf zu Tode gestürzt ist, erweist Siri sich als unaufgeregt und realitätsnah. Zunächst glaubt sie noch, Ralf sei bloß betrunken und ohnmächtig, und schlägt daher vor, ihn mit Schnaps zu übergießen, damit er zu Bewusstsein komme (S. 176). Dann überlegt sie, ihn nicht in der Nässe liegen lassen, aber bei seinem Gewicht auch nicht wegschleppen zu können (S. 178). Schließlich erkennt sie, dass Ralf nicht mehr atmet, und bietet Anja daher an, die Schuld für das Geschehene zu übernehmen (S. 179). Als Anja ablehnt, diskutieren sie darüber, ob der Vorfall vor Gericht als Totschlag oder als Notwehr geahndet würde (S. 189). Siri ist sich also der möglichen Konsequenzen bewusst. Anders als in ihrer Rolle als Kindfrau wirkt sie hier wohlüberlegt und realistisch abwägend. Neben diesen beiden Szenen gibt es verschiedene Andeutungen über ihr bisheriges Leben. So heißt es beispielsweise, sie habe erzählt, dass es ihr gefalle, in Kleidung zu baden, so wie sie es bei einem Besuch in Ägypten kennen gelernt habe. Sie sei mit ihren Eltern in Alexandria gewesen, wo man mit einem Kaftan bekleidet ins Wasser ging (S. 78). Aus einem späteren, wütenden Gesprächseinwurf geht außerdem hervor, dass Siri ebenso wie die meisten anderen Campmitarbeiter aus der ehemaligen DDR stammt. So habe sie damals bei Unterhaltungen mit russischen Komsomolzen ihre Worte stets an die Erwartungen angepasst und auf diese Weise nur abgestandene Phrasen zustande gebracht. Da ihr kein eigenes Vokabular beigebracht worden sei, habe sie sich unfähig gefühlt, tatsächlich zu erfahren, wie es ihren Gesprächspartnern ging. Auf diese Weise erfahre man nichts vom Leben anderer Menschen (S. 165). Beide Erwähnungen geben Siris Lebensgeschichte einen faktischen und realen Anstrich. Deutlich wird nur, dass sie normalerweise versucht, ihre Biographie aus dem Spiel zu lassen, um ihre gemeinsame Beziehungssillusion nicht zu stören oder Anja durch banale Lebensdetails zu enttäuschen. Ihr Ärger über einen standardisierten Sprachgebrauch offenbart überdies, warum Siri an ihren albernem Sprachspielen so viel Gefallen findet: diese Art des Sprechens ist für sie erfrischend und unbelastet. Ebenso wie Anja scheint sie ein Leben hinter sich gelassen zu haben, dass verhärtet und belastend war; im Gegensatz zu Anjas ausführlich dargelegtem Hintergrund erfährt der Leser aber schlichtweg kaum etwas darüber.

Dass Siri ein bewusstes Liebes- und Beziehungsspiel inszeniert, zeigt am deutlichsten die Szene, in der sie Anja auf die Regeln des Spiels hinweist und ihr zu verstehen gibt, dass sie über ihre Teilnahme frei entscheiden kann (S. 55f.). Es ist die Szene in dem verlassenen Haus, als Anja auf dem alten, staubigen Sofa ein neues Satinlaken ausgebreitet sieht und entsetzt reagiert, weil sie sich an ihre früheren One-Night-Stands erinnert fühlt. Sachlich erläutert Siri ihr daraufhin die Szenerie:

„Du denkst, ich ziehe eine Show ab. [...] Du glaubst im Ernst, ich bin da, um dich zu amüsieren? Zu schade, du bist ein miserables Publikum. [...] Glaubst du wirklich, ich hätte dich hergelockt, um ein bißchen zu spielen? [...] Ich habe in meinem Leben genug gespielt. Das reicht. Ich hab es satt! [...] Man kennt die Regeln, man kann aussteigen, man kommt jederzeit raus, man muß es nur sagen. Man sagt stop, und schon war alles nicht so gemeint. Schon war alles nur zur Abwechslung. Zum Spaß.“ (Ebd.)

Anja erschrickt über den abrupten Wandel in Siris Verhalten und die harsche Zurechtweisung. Völlig unvermittelt verschwindet Siris bisherige Kindlichkeit und Anschmiegsamkeit. Stattdessen erscheint eine ausgesprochen direkte und ernüchternde Persönlichkeit, die die Beachtung bestimmter Voraussetzungen einfordert. Siri wirkt nun erstmals genauso alt, wie sie tatsächlich ist, nämlich Mitte Dreißig (S. 56). Interessant ist meiner Ansicht nach nicht, dass sich Siri der Bedingungen, unter denen ihre Annäherung funktionieren kann, bewusst ist, sondern dass sie Anja gezielt desillusioniert, um die weitere Illusion wirksam werden zu lassen. Im Grunde läuft hier ein raffinierter Mechanismus ab, denn Anja kennt nun den Wert des Spiels und ist gezwungen, sich bewusst darauf einzulassen oder zu gehen. Zunächst erstarrt sie vor dem plötzlichen Bruch der Illusion, der ihr bewusst macht, dass neben der Rolle des verführerischen Mädchens noch eine andere Siri existiert, mit der sie bei einer Missachtung der Spielregeln zu rechnen hat. Sie benötigt einen Moment, um den harten Schnitt zwischen den Rollen zu verarbeiten und zu realisieren, wer nun vor ihr stehen könnte. Siri setzt Anja gegenüber die „Aufklärung“, wie ihre Beziehungskonstellation einzuschätzen ist, noch fort:

„Meine Liebe, wenn ich mit dir schlafen wollte, hätte ich das längst getan. Was ich möchte, ist Konsequenz. Zwangsläufigkeit. Intensität. Nicht bloß Sex. Sex kann jeder. Jeder Idiot kriegt das hin. Verstehst du? Ich will etwas anderes. Wenn du das für albern hältst, von mir aus. Dann gehst du jetzt besser.“ (Ebd.)

Deutlich kommen hier Siris Gründe zum Vorschein: sie begehrt eine Liebesbeziehung, die über das hinausgeht, was sie bisher erlebt hat. Ihre Erlebnisse und Erfahrungen sollen wertvoll, angefüllt und einmalig sein. Ihr geht es um Hingabe und Gefühlstiefe. Die Rolle, die sie dafür einnimmt, verheißt ihr die Möglichkeit, ihr Verhalten mit vollkommener Konsequenz durchzuspielen und dadurch zu einer Intensität und Wahrhaftigkeit vorzustoßen, die einen absoluten Charakter trägt. Der unveräußerliche Anspruch ihrer Inszenierung ist ein maximal gesteigertes und außergewöhnliches Empfinden.

Im Folgenden soll Siri in den Kontext der Maskerade-Ansätze von Riviere, Lacan und Butler gestellt werden, um zu zeigen, welche Übereinstimmungen und welche Abweichungen zwischen Theorie und literarischer Figur zu beobachten sind. Siri, die einerseits klar in der Tradition der Kindfrauen⁵⁸⁶, der sinnlichen Verlockung und der weiblichen Verführungskünstlerinnen steht und andererseits nüchtern, selbstbezogen und unabhängig federführend ist, scheint auf Grund ihrer Uneinheitlichkeit besonders interessant zu sein.

Riviere schreibt Frauen, die nach Männlichkeit streben, eine Maskerade der Weiblichkeit zu, die dazu verhilft, die Angst und die Vergeltung, die sie von Männern befürchten müssen, abzuwenden.⁵⁸⁷ Weiblichkeit ist demnach eine Vortäuschung, die einerseits den Besitz von Männlichkeit verstecken und andererseits Konflikte, Schmerz oder Nicht-Anerkennung abwenden soll.⁵⁸⁸ Rivieres Verständnis der Maskerade bezieht sich eindeutig auf einen patriarchalischen und darüber hinaus heterosexuellen Kontext, was bezogen auf eine Figur wie Siri, die sich im Verlauf des gesamten Romans nicht ein einziges Mal in Beziehung zu den anwesenden Männern setzt und deren Begehren ausschließlich auf Anja/Schmoll gerichtet ist, nicht zur Unterstützung der Analyse

⁵⁸⁶ Laut Bramberger liegt der Reiz der Kindfrau in ihrer Ambivalenz, die sie „geheimnisvoll, exotisch, atemberaubend“ (S. 9) mache. Einerseits wirke sie lieblich, unverfälscht natürlich, träumerisch und schutzsuchend; andererseits sei sie selbstbewusst, emanzipiert und in ihrer „Präsenz unerbittlich, insistierend und unerhört absichtsvoll“ (S. 9). Ihre Ungreifbarkeit erzeuge eine verführerische Anziehungskraft im Gegenüber, dessen Begehren sie erst erschaffe. Bramberger beschreibt die Kindfrau als „flüchtige, verstreute Materialisierung eines Phantasmas“ (S. 75), das gerade im 19. und 20. Jahrhundert Konjunktur (gehabt) habe, um die sich überschneidenden Diskurse der Beziehung zwischen Mann und Frau, zwischen Inszenierung und Authentizität sowie das Verhältnis von Frau und Kind zum Ausdruck zu bringen. (S. 21) Die Kindfrau sei niemals vollkommen fassbar und ermögliche so einen Blick, der die Sicherheit verlässlicher Strukturen verlasse und so faszinierende Möglichkeiten erahnen lasse. (S. 275). (Bramberger: Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel.)

⁵⁸⁷ Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S. 35.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 37.

dient. Selbst in der Szene, in der die beiden Frauen von Ralf am Strand angegriffen werden, hält sich Siri vollkommen aus der Auseinandersetzung heraus und versucht nicht, auf den gewaltsamen Konflikt entschärfend einzuwirken – was vermutlich bei der Schnelligkeit und Aggressivität der Ereignisse ohnehin unmöglich gewesen wäre. Riviere gibt jedoch einen Hinweis auf das Verhältnis „echter“ Weiblichkeit zur Maskerade, der nützlich sein könnte. Sie schreibt: „Ich behaupte gar nicht, daß es diesen Unterschied gibt, ob natürlich oder aufgesetzt, eigentlich handelt es sich um ein und dasselbe.“⁵⁸⁹ Bezogen auf Siri ist diese Unmöglichkeit der Unterscheidung eine der maßgeblichen Fragen: wie nämlich sollte abschließend bewertet werden, ob sie die perfekte Weiblichkeitsrolle, die sie inszeniert, „aufgesetzt“ hat oder ob sie in manchen Situationen gar nicht anders als in dieser Inszenierung existieren kann? Textstellen, die Brüche oder Rollenwechsel darstellen, habe ich im Verlauf des Kapitels vorgebracht, allerdings beantworten diese nicht die Frage, ob Siris Verhalten für sie üblich ist oder als einmaliges Erlebnis in der Beziehung zu Anja initiiert wird. Der Text gibt keinen Hinweis darauf, ob Siri nach dem Ende der Beziehung zu Anja/Schmoll mit ihren Weiblichkeitsstereotypen fortfahren oder ob sie ihre Rolle endgültig zurücklassen wird. Nimmt man Lacans ohnehin strittige Herangehensweise zur Bewertung des Frau-Seins hinzu, vermehren sich die hier aufkommenden Fragen noch. Lacan bezeichnet die Maskerade der Frau, die die Gegenposition zum Mann innerhalb der symbolischen Ordnung darstellt, als ihr Mittel, Phallus – also als Begehren des Anderen – sein zu können: „Ausgerechnet um dessentwillen, was sie nicht ist, meint sie, begehrt und zugleich geliebt zu werden.“⁵⁹⁰ Weiblichkeit ist so betrachtet ein Schein-Status, der einen Mangel negiert und ihn durch die Vorspielung eines Seins ersetzt. Auf diese Weise existiert die Frau – und das ist einer der hauptsächlichen Kritikpunkte an Lacans Ansatz – nur als Objekt des Begehrens des Mannes. Auch hier zeigt sich also wie bei Riviere die unreflektierte Vorannahme einer patriarchalischen, heterosexuellen Matrix, die die Übertragung auf Siri schwierig macht. Allerdings verhilft Siri dazu, das in Lacans Theorie herrschende Missverhältnis der Trennung von Subjekt und Objekt vorzuführen. Siri, die es versteht, sich als Objekt von Anjas Begehren zu präsentieren, um ihr eigenes Begehren zu erfüllen, ist gleichzeitig eindeutiges Subjekt des Vorgangs. Sie initiiert die Begegnung und besitzt ein geschicktes Gespür für den Verlauf der

⁵⁸⁹ Ebd., S. 39.

⁵⁹⁰ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 130.

Beziehung; sie kennt ihr „Publikum“ und weiß ihre Wirkung abzuschätzen; sie bestimmt die Spielregeln und fordert sie bei Bedarf direkt ein. Während Anja oft unwissend und handlungsunfähig ist, führt Siri selbstbewusst und zielgerichtet. In diesem Zusammenhang fällt ein Aspekt auf, den Lacan der Frau zuordnet, wenn er darauf besteht, dass sie als die Erfüllung des Mangels erscheinen muss.⁵⁹¹ Siri ist ohne Zweifel die Erfüllung von Anjas Mangel, da sie all das verkörpert, was Anja sich ersehnt. Dieser Vorgang kann aber meines Erachtens nicht der Tatsache ihres geschlechtlichen Daseins zugewiesen werden, sondern ist eine Beschreibung von Begehrenssituationen schlechthin, symbolisiert doch jeder Liebespartner für den Anderen die Erfüllung eines Mangels und die Möglichkeit, „vollständig“ zu werden. Im Kontext zweier machtvoll agierender Frauen bekommt auch Lacans Postulat, „es gibt nicht ~~die~~ Frau“ – die Streichung macht bei Lacan deutlich, dass es die Frau nicht als Konkretes, sondern nur als Leerstelle innerhalb der symbolischen Ordnung gibt – einen absurden Charakter.⁵⁹² Eine konkretere Position als ihre Beziehung, die sie füreinander entworfen haben, um einen absoluten Anspruch zu erfüllen, ist kaum vorstellbar.

Auch Butlers Ansatz, der ohnehin aus einer erörternden Betrachtung von Rivières und Lacans Konzept besteht und die dortigen Aussagen zur Geschlechter-Maskerade auf ihre Haltbarkeit überprüft⁵⁹³, führt zu einem Zuwachs an Fragen, wie eine Figur wie Siri theoretisch verstanden werden könnte. Butlers hier relevante Fragen weisen in eine andere, in sich überdies unterschiedliche Richtung und ermöglichen so auch einen kritischen Blickwechsel, der bisher noch nicht zu Wort kommen konnte. Zunächst einmal, so Butler, verweist der Begriff der Maskerade stets auf einen Bereich von Schein und Sein, der schwierig zu unterscheiden oder zu lösen ist.⁵⁹⁴ Reduziert man nämlich jedes Sein auf eine Form des Erscheinens oder des Anscheins, verblasst die Möglichkeit, eine Position oder eine Wertung zum Sein zu finden. Angemessener ist es, Sein und Erscheinen in Spannung zu halten, wie es bei Siri zu beobachten ist: einerseits lebt und gestaltet sie ihr Dasein sehr konkret, andererseits sorgt sie dafür, auf eine bestimmte Art und Weise zu erscheinen, die sie mittels ihrer Wirkung auf Anja fokussiert. Erst wenn man beide Pole gleichermaßen anerkennt, kann Siri in ihrer eindeutigen Uneindeutigkeit sichtbar werden. Butler gibt weiterhin zu bedenken, dass

⁵⁹¹ Ebd.

⁵⁹² Lacan, Seminar 20, S. 88.

⁵⁹³ Vgl. Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 75-93.

⁵⁹⁴ Ebd., S. 80.

eine Betrachtung von Weiblichkeit als Maskerade automatisch die Frage nach einer Weiblichkeit *vor* der Maskerade mit sich zieht, die wiederum die feministische Theorie dazu führen müsste, Demaskierungsstrategien zu entwerfen, um eine „ursprüngliche“ Weiblichkeit ans Licht zu bringen.⁵⁹⁵ Butler selbst lehnt diese Vorstellung eines unbeschriebenen Ursprungs oder eines Nullpunktes ab. Wie ich bereits angemerkt habe, würde eine Frage nach Siris Sein vor ihrem oder möglicherweise nach ihrem Rollenspiel in Ermangelung von Texthinweisen wenig aussagekräftig sein. Butler fragt darüber hinaus, ob der Begriff der Maskerade die Geschlechterbeziehungen als willentliche Inszenierung definieren würde.⁵⁹⁶ Ihrem Standpunkt zufolge negiert diese vermeintlich unbegrenzte Freiheit der Gestaltung die zwanghafte Performanz der Geschlechterkomödie. Eine willentliche Inszenierung, die von Butler zu Recht nur als subversive Praxis akzeptiert wird, könnte als ein Verfahren der weiblichen Identitätsfindung betrachtet werden, die mir in Bezug auf Siri durchaus stimmig erscheint.⁵⁹⁷

Bezieht man aber den Zwangscharakter der geschlechtlichen Performanz⁵⁹⁸ mit ein, so ergeben sich neue und ebenso dringliche Fragen zu dem von Siri genutzten Spielraum. Bisher habe ich ihr selbstbewusstes und gezieltes Agieren betont; dies darf jedoch nicht davon ablenken, dass sowohl die Wahl ihrer Inszenierung wie auch ihre Figurenzeichnung eine stereotype und bisweilen irritierend klischeehafte Weiblichkeit vorführt, die kaum dazu verhelfen kann, den Zwangscharakter des normativen Geschlechterverhaltens zu durchbrechen. Fraglich bleibt, warum Rávic Strubel Siris Spiel der Kindfrau und Verlockung nicht abwechslungsreicher oder brüchiger angelegt hat, um so dem Vorwurf einer überflüssigen Imitation eines verengenden und verniedlichenden Ideal-Bildes zu entgehen. Warum entwirft die Autorin Siri als Wiederholung eines Frauenbildes, das im Gegensatz zu ihrem Realitätsanspruch in Bezug auf die Figur Schmolls denkbar künstlich und lebensfern wirken muss? Stehen ihr keine anderen literarischen Möglichkeiten zur Verfügung, Sinnlichkeit und Verführungskraft zu entfalten, als eben diese erotische Selbstpräsentation, die an die zugleich kritisch verworfenen Hochglanzbilder der Werbung, die Anja nur mühsam aus

⁵⁹⁵ Ebd., S. 79.

⁵⁹⁶ Ebd., S. 77f.

⁵⁹⁷ Vgl. Butler: Körper von Gewicht. S. 320.

⁵⁹⁸ Vgl. Butler: Gemeinsam handeln, S. 9.

ihrer Vorstellungswelt verdrängen kann, erinnert? (S. 56) Wie ist es möglich, dass Rávic Strubel mit der Gestaltung von Anjas Verwandlung in Schmoll, die im Folgenden näher untersucht wird, eine subversive Praxis vorführt⁵⁹⁹, aber gleichzeitig nicht davor zurückschreckt, ein Geschlechterbild zu bestätigen, das die symbolische Ordnung nur stützen kann?

Ich möchte beide Positionen – das Interessante einer größtenteils sehr lebendig wirkenden literarischen Figur und die Kritik an ihrer Klischeehaftigkeit – nebeneinander stehen lassen, da Siri so viel eher als durch eine einseitige Beurteilung verstanden werden kann.

2. Anjas „leibliche Maskerade“ als Möglichkeit einer „alternativen Vorstellungswelt“

Nach dieser Betrachtung der beiden Protagonistinnen und der Frage, welche Geschlechtlichkeit und Sexualität sie verkörpern, möchte ich mich dem Ablauf ihrer Begegnung zuwenden, der einige erstaunliche und neuartige Aspekte eröffnet. Schritt für Schritt wird Folgendes zur Sprache kommen: Anjas und Siris erste Begegnung, Siris Spielangebot und Anjas Einverständnis, deren Benennung als Schmoll und die Entwicklung ihrer Vorstellungswelt, ihr Wunsch der Verkörperung, der sich in einem überraschenden Durchbruch manifestiert, ihr zögerliches Ausprobieren des vertrauten und doch ungewohnten Körpers und die finale Liebesnacht mit Siri.

2.1 Die Mechanismen der Verwandlung

Zunächst möchte ich Siris und Anjas anfänglichen Annäherungsprozess nachzeichnen, um zu verdeutlichen, welche Elemente „benötigt“ werden, um Anja in Siris Spiel eintreten zu lassen. Dabei sind verschiedene Mechanismen zu beobachten, wie beispielsweise: Siris körperliche Annäherung und erotische Selbstpräsentation, eine gezielte Art des Sprechens und Benennens, oder auch Siris Aufforderungen, zuzuhören und zu erkennen, um in ein Stadium des Wissen-Könnens ihrer selbstgestalterischen

⁵⁹⁹ Vgl. Butler: Körper von Gewicht, S. 320.

Möglichkeiten einzutreten. Der Fokus liegt dabei auf der Beschreibung des Hineinsprechens in die gemeinsame Liebeserfahrung und des Hineinschlüpfens in eine andere als die bisher als eigene Körperlichkeit erlebte. Sprache und Körper, Benennung und Verkörperung sind die beiden Mechanismen, derer sich Siri und – nach und nach – auch Anja bedienen, um eine Beziehung zu schaffen, die es nach den gesellschaftlich gültigen Vorstellungen und Normen kaum geben kann. Genau genommen sprengen Siri und Anja dabei nicht nur die Kategorie des geschlechtlich bestimmten Körpers auf, sondern auch die Kategorie der Zeit. Indem sie sich etwas, was sie in der Vergangenheit – in einer bestimmten Altersstufe – nicht erlebt haben, in die Gegenwart holen, beweisen sie, dass es keine verlorene Jugend, kein zwanghaftes Hinauswachsen, keine maßgeblich bestimmenden Erinnerungen oder Erfahrungen mehr für sie geben muss.

Wie ich bereits beschrieben habe, beginnt Siris und Anjas Liebesbeziehung mit Siris entschlossenem Auftritt am See. Ihr „Auftauchen“ macht unmittelbar neugierig bzw. begierig, etwas über sie zu erfahren. Automatisch stellt sich die Frage, wer dieses „Mädchen“ ist und was sie zu ihrem rätselhaften Sprung in einen auch im Sommer recht kalten schwedischen See bewogen haben könnte. Aber es kommt noch ungewöhnlicher: nachdem Siri mit Anja ein Gespräch über ein Handtuch, das man ihr geben solle, begonnen hat, gibt sie vor, „etwas nachgucken“ zu wollen, und nähert sich Anja. Dann strauchelt sie theatralisch und wirft sich Anja in dramatischer Pose um den Hals. Anstatt sich wieder zu lösen oder zu entschuldigen, verweilt sie in dieser Umarmung und bietet sich Anja leidenschaftlich an: sie presst sich an sie und flüstert ihr ins Ohr, dass sie sie nun endlich gefunden habe (S. 11). Die Erotik dieser Situation ist unübersehbar und Anja weiß, dass es für die Mitglieder ihrer Gruppe so aussehen muss, als wolle sie dieser aufreizend wirkenden Kindfrau das kurze, nasse Kleid abstreifen, sie liebkosen und in die Verborgenheit der Büsche hinüberziehen. Siris Anziehungskraft auf Anja ist immens, da sie alles aufbietet, um ihr Entflammtsein für Anja deutlich zu machen: „Ihr Körper pulsierte, die Haut unter der Nässe war glühend.“ (Ebd.) Mit absoluter Zielsicherheit zeigt Siri, welcher Art die Beziehung ist, die sie Anja eröffnet: kein schrittweises Kennenlernen, keine freundschaftliche Nähe, sondern eine glühende, kompromisslose Liebe, die keiner Erklärungen bedarf. Ebenso wie sie ihr eindeutiges Angebot betreibt, verfolgt Siri ihre weitere Annäherung an Anja: oft sitzt sie in der Nähe des Bootsanlegers unter einer Kiefer, ein leuchtender Farbtupfer, der von weitem sichtbar ist und vorgibt, in die Betrachtung eines Käfers oder einer Libelle versunken zu sein. Zwangsläufig muss sie Anjas Aufmerksamkeit erregen; ihre Präsenz lässt es nicht

zu, sich ihr zu entziehen. Einmal sieht Anja ihre geöffnet neben ihr liegende Hand und es scheint ihr, „als wollte sie etwas präsentieren, als böte sie mir das Gras und die Erde und die Kiefernwurzeln an.“ (S. 14) Was Siri präsentiert, ist klar: sie stellt eine Natürlichkeit und Unbekümmertheit zur Schau, die Anjas Sehnsucht nach einem Neuanfang wecken muss. Sie bietet ihr durch ihre Gestik quasi die ganze sinnlich erfahrbare Welt dar, und das ist im Vergleich zu Anjas Erfahrungen in Halberstedt sowie ihrem begrenzten Leben im Camp eine große Verlockung.

Siri nutzt nach ihrer ersten Kontaktaufnahme verschiedene Strategien, um ihre Wirkung und die daraus resultierende Nähe zu intensivieren und reizvoll zu erscheinen. Sie nimmt kleine, verspielte Plaudereien mit Anja auf, um ihr zu gefallen (S. 28ff.); sie amüsiert sich herzlich, als Anja meint, sie werde verwechselt (S. 29); sie entrüstet sich, dass die Frage nach ihrer Herkunft doch wohl nicht so wichtig sei (S. 30); sie nennt Anja einen verborgenen Romantiker (S. 43f.); sie macht Komplimente und freut sich über Anja: „Da sind Sie ja endlich!“ (S. 50) Immer wieder berührt sie Anja am Arm oder an der Hand, was diese anrührt und Vertrautheit zwischen den beiden entstehen lässt (Vgl. z.B. S. 30, S. 44 o. S. 51). Siri bettelt Anja um das Versprechen an, mit ihr zu dem verfallenen Haus zu fahren (S. 45); sie betont, wie sehr sie sich freue, sie zu sehen (S. 51).

Siri erzeugt durch das, was sie zu Anja sagt, bestimmte Gefühle und Gemeinsamkeiten. Sie spricht aus, was sie sich insgeheim wünscht, so dass Anja ihre Handlungen daran anpassen kann. Siris Vorgehen ist im Grunde sehr einfach, zeigt aber bei Anja die entsprechende Wirkung, wie beispielsweise folgende Sätze beweisen:

„Ich bin so froh, daß Sie da sind, Schmoll. Daß Sie mitkommen wollen. Sie wollen das doch, oder? [...] Aber sind Sie sicher? Sie müssen sicher sein, Schmoll. Und Sie müssen es mir sagen.“ (Ebd.)

Indem Siri Anjas Bejahung einfordert, erreicht sie ihr Anliegen entgegen Anjas ursprünglichem Willen. Siri versteht es, Anja zu schmeicheln und bei ihr so die Verhaltensweisen hervorzurufen, die ihr selbst gefallen. Zum Beispiel macht sie Anja folgendes Kompliment:

„Ich mag Ihre Stimme, wußten Sie das, und Ihre Stirn, und ich mag, wie Sie vor mir stehen, Sie haben zum Beispiel nie die Hände in den Taschen, und Sie sehen jeden an und stellen ständig Fragen, und Sie sind so spillerig, das mag ich auch, und wie Sie mir am Ufer zugesehen haben.“ (S. 30)

Anja zieht daraufhin schnell die Hände aus den Taschen und achtet darauf, das herauszustreichen, was Siris Vorlieben an ihr entspricht. Diese Art des ununterbrochenen gegenseitigen Gefallen-Wollens ist äußerst effektiv, da sie die Beziehung zwischen den Frauen sehr schnell verdichtet und intensiviert. In diesem Stadium der Begegnung zwischen den beiden Frauen hat Anja einen Demaskierungsprozess zu durchlaufen. Dieser besteht darin, ihre Verhärtungen und die Wiederholungen ihres gewohnten Verhaltens aufzuweichen und zu durchbrechen, um so überhaupt erst in das Maskeradespiel mit Siri eintreten zu können. Die Demaskierung ist hier also eine Erneuerung, die sich wahrhaftiger anfühlt als Anjas bisheriges, unerfülltes Leben.

Den stärksten Eindruck hinterlässt Siri allerdings bei Anja, indem sie sie mit einem Phantasienamen anspricht. Das Allererste, was sie überhaupt zu ihr sagt, ist: „Schmoll [...] Sie sind ein kluger Junge. Sie haben die ganze Zeit gut aufgepasst.“ (S. 10) Wie zu erwarten, weist Anja sowohl die fremde Benennung wie auch die fälschliche Zuweisung von Alter und Geschlecht sofort zurück: „Ich heiße nicht Schmoll [...] Und ich bin kein Junge.“ (Ebd.) Nach dieser Richtigstellung erwartet Anja, den unbekannten Namen nicht noch einmal zugewiesen zu bekommen. Als sie jedoch wenig später wieder auf Siri trifft, sagt diese etwas, was Anja aufgrund eines heranziehenden Sturms nur undeutlich verstehen kann. Es klingt wie: „Sie sind doch Schmoll“ oder „Sie sind ein Troll“ oder auch „Sie sind ja toll!“ (S. 30) Diese Undeutlichkeit des Verstehens entspricht Anjas augenblicklichem Verständnis des unbekannten Wortes „Schmoll“ vollkommen. Noch hat sie keinerlei Vorstellung, was mit der rätselhaften Benennung gemeint sein könnte; sie empfindet keinen Bezug, geschweige denn, dass sie sich mit Schmoll identifizieren könnte. Dieser Prozess der Identifizierung wird erst durch Siris beharrliche Wiederholung in Gang gesetzt. Die obige Textstelle macht jedoch deutlich, wie der Name „Schmoll“ entstanden sein könnte: vermutlich wirkt auch hier Siris Vorliebe für ein kindlich-spielerisches Sprechen, das lautmalerische Reime aus purem Vergnügen produziert. Das verlassene Haus, dessen imaginierte Vergangenheit ihre Aufmerksamkeit erregt hat, liegt überdies auf Trollön, also der Troll-Insel. Im Grunde erscheint es so, als stelle sich Siri hier das passende Personal zusammen: da ist zum einen eine Elfengestalt, deren Rolle sie selbst übernimmt, und zum anderen ein junger Troll, den sie sich nun als Mitspieler sucht.

Als Siri und Anja sich später im Mitarbeiterzelt unterstellen, um ein Gewitter vorbeiziehen zu lassen, korrigiert Anja die vermeintliche Verwechslung abermals. Unmissverständlich lehnt sie die fremde Bezeichnung nicht nur ab, sondern stellt sich sogar namentlich vor. Allerdings fällt Siris Reaktion nicht aus wie erwartet. Vehement lehnt sie Anjas Geburtsnamen ab: „Nein [...] Das glaube ich nicht.“ (S. 32) Sofort nach dieser Bekundung verschwindet sie, obwohl es immer noch regnet und lässt Anja irritiert und betroffen über diese grobe Ablehnung zurück.

Die Entschiedenheit, mit der Siri auf Anjas Benennung als Schmoll beharrt, bringt diese mit der Zeit jedoch doch dazu, sich aus Neugierde auf Siris Idee einzulassen. Dieses innere Nachgeben ist es, das Siri am Anfang ihrer Beziehung durch ihre Hartnäckigkeit herzustellen versucht; allerdings vermittelt der Text auch den Eindruck, dass sie – obwohl sie zweifellos gezielt und kalkuliert vorgeht – gleichzeitig selbst oft vergisst, einer Illusion verfallen zu sein. Manchmal scheint sie vollkommen an das zu glauben, was sie vorgibt, wahrzunehmen oder zu erleben. Bei ihrer nächsten Begegnung mit Anja bricht zum Beispiel die unvermittelte Erkenntnis in ihr durch, dass diese im biologischen Sinne eine Frau ist:

„Sie sind eine Frau’, sagte sie plötzlich. ‚Das hätte ich nicht gedacht. Aber das macht nichts.’ Sie sah mich prüfend an. ‚Das macht gar nichts, jetzt, wo ich Sie gefunden habe.’“ (S. 42)

Nicht Anjas geschlechtlicher Körper interessiert sie, sondern der Mensch, den sie in ihr gefunden zu haben meint. Nicht das, was man mit Lacan das Reale des Körper-Seins nennen könnte⁶⁰⁰, interessiert ihren prüfenden Blick, sondern die Bestätigung, dass sie sich nicht in Anjas Möglichkeit, Schmoll zu werden, getäuscht hat. Anjas Erwiderung entspricht der heterosexuellen Norm, die sie allerdings humorvoll verkleidet, um Siri in ihrer Emphase nicht zu enttäuschen:

„Ich würde ja gerne mit etwas anderem dienen [...] Aber so lange es auf dieser Welt nur zwei Möglichkeiten gibt –“ (Ebd.)

Diese Aussage lehnt Siri unmittelbar ab: „Man kann sich jederzeit entscheiden.“ (Ebd.) Ihre eigene Entscheidung führt sie denn auch sofort vor: sie rückt den spitzenbesetzten Ausschnitt ihres Kleides zurecht, wodurch sich dieser vergrößert und Anja einen Blick

⁶⁰⁰ Vgl. Kapitel III. 1.1.

auf ihre Brüste freigibt. Ihre eigene, unmissverständlich vorgeführte und auch hier überraschend klischeehafte Weiblichkeit steht nicht zur Debatte. Was sie einfordert, ist Anjas bewusster Entschluss, etwas aus sich zu machen, was ihre Vorstellungskraft befriedigt. Dabei akzeptiert Siri keine der vorgebrachten Hindernisse und keine Abweisung aufgrund vorher festgelegter Bewertungen, sondern ausschließlich das, was sie selbst als unvorhersehbar, neu- und einzigartig bezeichnen würde.

Insgesamt fällt auf, dass Siris bewusst ungewöhnliches Sprechen von Anfang an darauf ausgerichtet ist, Gefühle und Verhaltensweisen bei Anja zu erzeugen, die ihre gemeinsame Liebesbeziehung begründen. Vor allem hebt sie sich durch ihre Beharrlichkeit des Siezens ab, die Aufmerksamkeit hervorruft und durch die auch die verschiedenen Beziehungsebenen deutlich gemacht werden. Schmoll, der Vierzehnjährige, wird von ihr gesiezt, so dass die Besonderheit oder Eigenwilligkeit ihrer Begegnung zum Ausdruck kommt, während sie Anja, die gleichaltrige Frau, der sie mitunter die Spielregeln ihrer Beziehung erklären muss, stets duzt. Im Gegensatz dazu duzt Anja Siri fortwährend, da sie sie ohnehin nicht anders als in dieser einen Rolle kennt. Bezogen auf Anja existieren jedoch verschiedene Personen in einem Körper, nämlich Anja als Anja und Anja als Schmoll, so dass die sprachliche Unterscheidung schlüssig ist.

Allerdings sorgt Siris Siezen auch dafür, dass ihre Liebesbeziehung als Beziehung zweier Jugendlicher für den Leser überhaupt erst glaubhaft gemacht wird; denn würde Siri Schmoll duzen, könnte der Eindruck entstehen, eine Erwachsene spräche mit einem Jungen oder mit einem Kind, so dass die Gleichwertig- oder Gleichartigkeit ihrer Beziehung verloren ginge. Möglicherweise würde ein Duzen aber auch die Assoziation entstehen lassen, es handele sich um eine Mutter-Sohn-Beziehung, was hier nicht Rávic Strubels Intention entspräche.⁶⁰¹ An anderer Stelle versucht Siri, Anja auf den Jungen einzustimmen, indem sie über ihn spricht und Anja wiederholt dazu auffordert, ihr gut zuzuhören (S. 75). Wenn sie zuhört, wird dies ihre Selbstwahrnehmung als Schmoll bewirken. Die Bedeutung der Selbsterkenntnis wird immer wieder angesprochen, ebenso wie auch die Erleichterung, jemanden oder etwas gefunden zu haben (Siehe S. 11, S. 41, S. 59).

⁶⁰¹ Diese Mutter-Sohn-Konstellation verwendet Rávic Strubel stattdessen in ihrem Nachfolgeroman „Sturz der Tage in die Nacht“, der 2011 erschienen ist.

Einmal sagt Siri zu Anja: „Sie brauchen nur Zeit, Schmoll, nicht? Sie sind klug. Sonst hätte ich Sie nicht erkannt.“ (S. 56) Es geht hier also darum, jemanden in seinem gewohnten Verhalten als etwas anderes erkennen zu können, das letztendlich vielleicht nur Zeit braucht, um zum Vorschein zu kommen. Siri betrachtet Anja immer wieder eindringlich, was bei dieser stets ein jähes Aufmerken und Innehalten verursacht. Automatisch entsteht die Frage, wen Siri im Vergleich zu Anjas Selbstbetrachtung im Spiegel „sieht“. Dieser Wechsel aus gewohntem Selbst- und überraschendem Fremdbild bringt Anjas zögerliche „Demaskierung“ treffend zum Ausdruck. Indem sie sich bemüht, Siris Vision nachzuvollziehen, demaskiert sie die bisherige Anja und erzeugt die nötige Neugierde, Schmoll „in sich“ zu erkennen. Diese Wechselwirkung der Vorstellungen und Spiegelungen schafft eine besondere Offenheit und Nähe zwischen den Frauen, so dass sich eine Übereinkunft des gegenseitigen Anerkennens und der Hingabe entwickelt.

Wesentlich für die Beziehung zwischen Siri und Anja/Schmoll ist außerdem die Verteilung des Wissens, die immer wieder betont wird: zunächst weiß nur Siri Bescheid (siehe S. 11, S. 29, S. 42), während Anja ein ums andere Mal irritiert und unwissend ist (siehe S. 29, S. 32, S. 33, S. 48). Im Verlaufe der Annäherung beginnt allerdings die Möglichkeit, „wissen“ zu können, auch auf Anja zu wirken, was ihre Identifizierung mit Schmoll enorm beschleunigt (siehe S. 76, S. 88). Wissen bedeutet hier: wahrnehmen und bewusst erfahren können. Beides geht mit der Fähigkeit einher, vollständig in das Erlebte einzutauchen. Im Gegensatz dazu ist Anjas Nicht-Verstehen am Anfang Ausdruck ihres festgefahrenen und alternativlosen Lebens, das von Veränderungen und Freude nichts mehr weiß. Die Starrheit von Anjas bisherigem Leben zeigt sich unter anderem in ihrer vorgefertigten und verfestigten Vorstellungswelt, die ihren Annäherungsprozess zunächst erheblich beeinträchtigt. Wenn sie mit Siri zusammen ist, schieben sich immer wieder bestimmte Bilder – vor allem Werbefotografien – vor ihr inneres Auge, verstellen ihren Blick auf das tatsächliche Geschehen und zerstören ihre unmittelbaren Empfindungen. Als Siri ihr bei ihrer ersten Begegnung am Strand um den Hals fällt, erlebt sie die Szene folgendermaßen:

„Wir standen wie auf einer Werbetafel am Bahnhof Zoo. Auf einem dieser Hochglanzbilder. Anschmiegsame Mädchen, klein, in kräftige Schultern gekuschelt, und selbstsichere Jungs. Jungs, die auf ihr Mädchen und auf den Ku’damm hinuntersahen. Wir waren in dieses Bild eingepaßt.“ (S. 11)

Wenig später heißt es:

„Ihr Kopf lehnte an meiner Schulter, ein Ku’damm-Bild, schon wieder.
Überdimensional ihr Körper, ein glühender, zerbrechlicher Körper an einem
halbnackten Jungen im Tangaslip –, (S. 56)

An die Stelle von Anjas eigener Wahrnehmung rücken reizstarke und überpräsen-
te Werbe- und Modebilder, die vorgeben, wie attraktive Körper auszusehen haben und in
welchem Verhältnis sie zu anderen Körpern stehen sollten. Die Bilder überdecken und
verstören das individuelle Empfinden, das gegenüber der Makellosigkeit dieser
Hochglanzästhetik schwach und stumpf wirkt. Die inszenierte Erotik der Bilder ist so
übermächtig, dass sie Anja die Möglichkeit raubt, die tatsächliche Anziehung und
Sinnlichkeit der jeweiligen Situation mit Siri zu erfassen, obwohl diese alles aufbietet,
um sich begehrt zu machen. Jedoch verblasen die individuellen Gefühle
zwangsläufig gegenüber den stereotypen und perfektionierten Vorgaben, obwohl
deutlich wird, dass diese Bilder mit ihren fälschlichen Verlockungen und Angeboten
Anja im Grunde abstoßen und anwidern. Rávic Strubel zeigt hier, dass selbst eine mit
großer Intensität inszenierte Liebesbeziehung nur schwerlich der Reizstärke und
Übermacht der Werbekultur standhalten kann und die Personen enorm viel aufbringen
müssen, um sich von ihren vorgefertigten Vorstellungen zu befreien und ihre
selbstempfundene Welt durchzusetzen.

Die Werbebilder überdecken jedoch nicht nur die Eigenständigkeit des Fühlens und
Erlebens, sie stellen auch jedes sinnliche Auftreten in ein negatives oder
abgeschmacktes Licht. Neben der gekonnt zur Schau gestellten Attraktivität der
Modelle bekommt Siris erotische Annäherung eine käufliche Note, die Anja hartnäckig
wegdrängt, um ihr Liebesempfinden für Siri nicht zu zerstören. Im Verlauf ihres
Hineinfühlens in Schmoll gelingt es Anja, diese lästigen und ihre Beziehung zu Siri
abwertenden Bilder zum Verschwinden zu bringen. Schmoll, der noch unbelastete und
lebensfreudige Junge, befreit Anja von der Falschheit und Verstellung der Werbebilder,
an deren Stelle Unmittelbarkeit und Neuheit gesetzt werden.

2.2 Der Beginn des (Maskerade-)Spiels

Nach dieser Beschreibung der verschiedenen Mechanismen, die die Beziehung
zwischen Siri und Anja in Gang bringen, möchte ich zwei Szenen hervorheben, die den

Beginn des Spiels zwischen den beiden Frauen besonders markieren. Da ist zum einen Siris unbeholfener Versuch, am Fußballspiel der Jugendlichen teilzunehmen, wobei sie ihre Bewegungen vollständig auf Anja, die bei den Zelten arbeitet, abstimmt (S. 40f.). Außerdem geht es um Anjas bewussten Entschluss, den noch unbekannten Schmoll zu erkunden, wofür sie sich in der Herrenabteilung eines Kaufhauses ein Männerhemd und Männerunterwäsche kauft (S. 86ff.).

Doch zunächst zu Siri, der Initiatorin des Beziehungsspiels, die sich geradezu kunstvoll darum bemüht, Anja als Mitspielerin zu gewinnen. In einem leuchtend gelben Kleid taucht sie im Camp auf und schleicht sich in das Fußballspiel der Jugendlichen ein, die sie belustigt fragen, ob sie Teil einer schwedischen Tanzgruppe sei (S. 41). Siri stürmt dem Ball entgegen, zielt schlecht und muss daher die Böschung hinabklettern, um den Fußball zurückzuholen. Dabei stimmt sie all ihre Bewegungen auf Anja ab, um ihre Aufmerksamkeit zu erregen und sich mit ihrem Verhalten unmissverständlich an sie zu binden. Als Anja sich – obwohl sie Siri lieber ignoriert hätte, um nicht ins Gerede zu kommen – in ihre Richtung dreht, stürzt Siri hinter ein Zelt – allerdings nicht ohne sich vorher zu vergewissern, dass Anja sie gesehen hat. Als Anja sich bückend abwendet, schlendert sie wieder hervor und winkt den Jugendlichen zu (ebd.). Dieses Versteck- und Imitationsspiel setzt sie fort, so dass Anja sich ihren Bemühungen, sie zu belustigen, nicht entziehen kann. Als Anja Zeltverankerungen aus dem Boden zieht, springt Siri hoch; als ein Zelt in sich zusammensackt, wirft sie den Ball in die Luft. Schiebt Anja Teleskopstangen ineinander, schiebt Siri den Ball mit dem Fuß ein wenig vor. Anja kommt dies so vor,

„[a]ls befänden wir uns auf einem Spielfeld, auf dem sie mir bewiese, daß jede Bewegung einen Anschluß hätte und daß mein Schritt von ihren Schritten unerbittlich abhängig wäre, um das Spiel am Laufen zu halten. Auch wenn es zusammenhangslos und zufällig wirkte, wurde der Grasplatz zum Feld. Und mit jeder Bewegung des Balls ergab sich eine andere Position zwischen uns, aber wir waren nicht die einzigen Spieler.“ (Ebd.)

Sollte Anja sich also vorher noch nicht vollständig darüber im Klaren gewesen sein, dass Siri sie persönlich mit ihren Aktionen meint, weiß sie es jetzt mit Sicherheit. Sie erkennt außerdem die jeweilige Abhängigkeit vom Verhalten der Anderen. Dies schließt auch das Bewusstsein mit ein, dass sie nicht die Einzigen sind, die vorgeben und bestimmen können, was als nächstes geschehen wird. Dieser Hinweis ist eine Art vorweggenommene Warnung, dass das Spiel nicht so leicht und beglückend bleiben muss, sondern sich die Anderen im Camp einmischen könnten. Für den Augenblick hat

Siri jedoch ihr Ziel erreicht, denn Anja bleibt schließlich stehen, so dass Siri zu ihr kommen und ein Gespräch einleiten kann. Im Grunde wirkt dies eher wie eine Kapitulation; denn während Siri sich spielerisch vor ihr verstecken kann, hat Anja kaum eine Möglichkeit, ihrer Hartnäckigkeit zu entkommen.

Anja selbst entschließt sich zu einem viel späteren Zeitpunkt, sich aktiv auf das Spiel, Schmoll zu werden, einzulassen. Als sie im Dorf ist, sieht sie einen Mann, der zum Kaufhaus und dort in die Herrenabteilung geht, und folgt ihm spontan. Als er vor einem Aufsteller mit Hemden stehen bleibt und Ärmel, Kragen und Preisschilder begutachtet, ahmt sie sein Verhalten nach (S. 86). Sie übernimmt also Siris Vorgehen, um das Spiel zu beginnen. Passenderweise imitiert Anja einen ihr fremden Mann, so wie auch Schmoll für sie noch ein Fremder bzw. fremder Körper ist. Als sie sich darüber klar geworden ist, was ihre Brüder getragen hätten, und ihre Größe gefunden hat, bemerkt sie verlegen, dass der Mann argwöhnisch zu ihr hinüberblickt. Schnell zieht sie sich in eine Umkleidekabine zurück. Im Grunde versteckt sie sich, so wie Siri sich zunächst vor ihr versteckt hat, um so ihre volle Aufmerksamkeit zu erlangen. Anjas Aufmerksamkeit richtet sich hier allerdings nicht auf ihren Zuschauer, sondern auf ihre Verwandlung in Schmoll, von dem sie durch das Anprobieren des Hemdes erstmals einen physischen Eindruck erhält. Nachdem sie das Hemd übergezogen und den Verlauf des Musters betrachtet hat, bemerkt sie, dass eine erstaunliche Veränderung mit ihr vonstatten gegangen ist. Überrascht registriert sie, dass sie nun tatsächlich wie ein vierzehnjähriger Junge, der mitten in der Pubertät steckt, aussieht. Ihr Gesicht erhält „eine neue Bedeutung“. Es wechselt seinen „Ausdruck“ und wirkt nicht mehr herb und sportlich wie zuvor, sondern weich und offen (S. 87). Das Männerhemd lässt ihren Körper zart erscheinen, „[f]ast anschmiegsam“; ihr Haarschnitt erinnert an den typischen Viereck-Stil der schwedischen Jugendlichen (ebd.). Anja erkennt, dass dieses Männerhemd keineswegs „albern und aufgesetzt“ ist, sondern „eine Möglichkeit“ für sie darstellt: „Das Hemd gewährte mir einen Spielraum, es schaltete mein inneres Alarmsystem ab.“ (S. 88)

Der Junge, so wird hier deutlich, ist Anjas Ausweg aus der Enge und Aggressivität des Camps. Er ist ihr Freiraum, in dem der äußere Druck nachlässt und ihre Ängste zum Verklingen kommen. Um diesen Rückzugsort zu nutzen, muss sie nur eine kleine Nuance verändern, wie sie mit dem Wechsel eines Frauen- in ein Männerhemd einherzugehen scheint. So weitreichend die Veränderung einerseits ist, so leicht lässt sie sich erzielen:

„Sie war nichts Großes, sie bestand nur in einer Verschiebung, als wären ein paar Details vertauscht oder zurechtgerückt oder als bilde sich ein Körper in mehreren Umrissen ab, von denen aber nur einer aktuell sichtbar wäre, und die Sichtbarkeit wäre abhängig von der Behauptung. Und dieses Hemd war nichts als eine Behauptung.“ (S. 87)

Rávic Strubel wirkt hier der Vorstellung entgegen, dass die geschlechtliche Identität des Menschen vorgegeben und kaum veränderlich sei. Die Autorin zeigt, dass es nur einer kleinen Veränderung der Kleidung bedarf, um einen vollkommen anderen Eindruck zu erwecken. Die Behauptung, die das Männerhemd aufstellt, lässt Anjas Gesicht und Körperlichkeit in einem anderen Licht erscheinen, so dass sie nun keine Schwierigkeiten mehr hat, sich selbst als Schmoll wahrzunehmen. Weder die geschlechtliche noch die altersmäßige Einschätzung ist tatsächlich fest gefügt, wie das Zurechtrücken der äußeren „Details“ verdeutlicht.

Rávic Strubel verwendet den Begriff des „Umrisses“ an verschiedenen Stellen des Romans, um darauf hinzuweisen, dass weder die körperliche Selbsterfahrung noch die geschlechtliche Identität des Menschen festgelegt und unabänderlich sind. Vor allem Siri, die von Anja oft zunächst als flirrender Umriss und dann als konkrete Person gesehen wird (vgl. S. 93), beweist, dass es einen Spielraum des Menschen gibt, den er selbstbestimmt und nach seinen Wünschen und Vorstellungen ausfüllen kann. Der „Umriss“ ist also quasi eine Art leibliche Schablone, die sich durch die jeweilige Lebensgeschichte und den äußeren Blick abzeichnet, aber gleichzeitig individuell verschoben und verändert werden kann.

Rávic Strubel führt vor, dass die Idee einer alternativen Vorstellungswelt, die ich in Bezug zur Theorie Judith Butlers dargelegt habe⁶⁰², literarisch umgesetzt und vorgeführt werden kann: die Verschiebung des „Umrisses“ mit Hilfe eines minimalen performativen Aktes, durch den die Selbsterfahrung einer dreißigjährige Frau nahtlos zur körperlichen Selbstwahrnehmung eines vierzehnjährigen Jungen werden kann. Dabei bleibt es nicht bei einer bloßen Vorstellung der Veränderung, sondern – und das ist entscheidend für „Kältere Schichten der Luft“ – die Veränderung wird leiblich gelebt und verwirklicht, so dass es rückwirkend auch zu einer Veränderung des erstarrten Selbstbildes kommen kann. Das, was Butler eine notwendige Verschiebung des

⁶⁰² Vgl. Kapitel IV. 2.1.

Imaginären nennt, mit dem Ziel, ein neuartiges und freieres Imaginäres zu erschaffen⁶⁰³, erweckt Rávic Strubel literarisch zum Leben und eröffnet so tatsächlich die Möglichkeit, die eigene Vorstellungswelt zu überdenken und zu erweitern.

Anjas Entschluss, das Männerhemd zu kaufen und es bei ihrem nächsten Treffen mit Siri – einem Kanuausflug auf die Insel Trollön – zu tragen, gibt der Beziehung der Frauen einen immensen Schub. Als Siri Anja in dem blau gestreiften Männerhemd am Strand sieht, betrachtet sie sie eingehend und lobt sie dann für ihren guten Geschmack (S. 93). Anja reagiert verlegen und erklärt ihr, das Hemd sei billig gewesen, sie habe es aus dem Sommerschlussverkauf (S. 94). Der Versuch, Schmoll zu werden, ist für sie ein derart neues und überwältigendes Gefühl, dass sie es kaum aushalten kann und ihrer Freude durch kraftvolles Paddeln Ausdruck verleiht. Auch Siri ist überglücklich, dass Anja ihre Beziehung nun aktiv mitgestaltet. Um die gemeinsame emphatische Freude zu bestätigen und zu vertiefen, spricht Siri während des Ausflugs immer wieder darüber, wie glücklich sie nun sei. Nur Anja/Schmoll könne ihr das Gefühl geben, alles zum ersten Mal zu erleben (S. 95ff.). Siris wiederholte Betonung, alles zum ersten Mal zu empfinden, löst bei Anja zunächst Irritation aus; sie wirft ein, dass man alles doch wohl nur ein einziges Mal das erste Mal erleben könne. Siri lässt dies nicht gelten und schlägt stattdessen vor, dass es überhaupt keinen Anfang – und damit auch keine Wiederholungsstrukturen – geben müsse (S. 96). Siri versucht hier, Anja darauf hinzuweisen, dass sie keine Gefangene eines festgefügtten Zeitverständnisses sein muss, sondern die Freiheit erfahren kann, ein Vierzehnjähriger „zu sein“ und so jeden Augenblick als neuartig und unvergänglich zu empfinden. Das neue Hemd ist für Siri der Beweis, dass Anja den Mut gefasst hat, „dauerhaft anzufangen“ und „das Äußerste zu wagen“ (S. 97). Das Männerhemd wird so zum sichtbaren Zeichen von Anjas Entschluss, sich auf die Verwandlung ihrer Selbsterfahrung in den noch ungewohnten Jungen Schmoll einzulassen und so ihr Begehren nach einer Erneuerung auszuleben. Anjas anfängliche Demaskierung ihrer Verhärtungen und ihres festgefahrenen Verhaltens hat sich in eine intensive Begeisterung über die Möglichkeit, die Maske des Schmoll anzunehmen, verwandelt, aus der im weiteren Verlauf ihrer Beziehung zu Siri die vollständige leibliche Selbstentdeckung als Schmoll erst erfolgen kann.

⁶⁰³ Butler: Körper von Gewicht, S. 129ff.

2.3 Anjas Verkörperung des Jungen „Schmoll“

Der Beginn der Verwandlung ist geglückt: Anja lässt Siris Spiel nicht nur zu, sie hat sich auch entschlossen, als aktive Mitspielerin daran teilzunehmen, unabhängig davon, dass sie sich mit dem Kontakt zu Siri von der Gruppe im Camp entfernt. Außerdem akzeptiert Anja nun ihre Benennung als Schmoll und trägt die zu dieser Benennung passende Männerkleidung, was als Zeichen wahrgenommen werden kann, dass sie einen innerlichen Veränderungsprozess durchläuft. Sie hat darüber hinaus begonnen, die Beziehung zu Siri selbstbestimmt mitzugestalten, indem sie ihr einen Namen gegeben und sie zum Zelten auf die Insel Trollön eingeladen hat. Im Folgenden soll untersucht werden, wie der Prozess von Anjas imaginierten und dennoch leiblich erfahrenem Schmoll-Werden vonstatten geht. Dabei ist vor allem interessant, wie Rávic Strubel den „Verwandlungsprozess“ so verdeutlicht, dass er nicht als rein metaphorisch oder symbolisch fehlverstanden werden kann, sondern in seiner intensiven Erfahrungsqualität zum Ausdruck kommt.

Nachdem Anja mit Siri in der Bucht von Trollön schwimmen war, entzündeten sie ein Lagerfeuer, trinken Wein und betrachten den Sonnenuntergang. Schließlich geht Siri auf die andere Seite des Feuers, löst ihre langen, parfümierten Haare und verzaubert mit ihrer erotischen Vorstellung Anja, die ihr atemlos und sehnsüchtig zusieht (S. 98ff.). In diesem Moment wird Anja bewusst, dass sie wählen kann, ob sie weiter als Anja agieren möchte oder ob sie es wagt, sich als Schmoll auszuprobieren. Sie weiß nun, dass die Annahme des von Siri initiierten Maskeradespiels eine konkrete Möglichkeit des Daseins für sie darstellen kann. Daher überlegt sie sich nun, wie es für Schmoll wäre, Siri an sich zu ziehen, ihr die Träger im Nacken zu lösen und sie wie ein vierzehnjähriger Junge zu küssen. Die Vorstellung, sich „unter diesen Voraussetzungen, in diesem Hemd“ Siri anzunähern, übt eine unwiderstehliche Anziehung auf sie aus, da sie weiß, dass ihr als Schmoll ein anderes, in seiner Neuartigkeit besonders reizvolles Verhalten möglich wäre (S. 99). Die Demaskierung der früheren Anja bzw. der Wechsel zur Maske des Schmoll stellt eine Öffnung ihres Verhaltens dar, da sie dann mit anderen Spielregeln operieren kann, als ihr als Anja zur Verfügung stehen. Sie beginnt zu träumen:

„Mich auf sie zu legen, wie ein Junge sich auf sie legte. Ihr die Beine auseinanderzuschieben und sie mit der Hand zu berühren und dann tiefer zu gehen, so aufreizend langsam und genau, wie es kein unerfahrener Junge täte, aber ich war Schmoll, und sie würde wissen, wer ich war, und alles andere wäre nicht so wichtig.“ (Ebd.)

Diese Textstelle verdeutlicht den Übergang zwischen der Erfahrung als Anja und der Erfahrung als Schmoll sehr genau: einerseits stellt Anja sich vor, als erfahrene Dreißigjährige zu handeln, andererseits berauscht sie die Unerfahrenheit des Jungen, der alles zum ersten Mal erlebt. Anja bestätigt sich selbst: „aber ich war Schmoll“, so dass dieses körperlich noch unbekannte Schmoll-Sein ein Stück konkreter und erlebbarer wird. Sie ist sich nun sicher, dass sie, wenn sie sich traut, als Schmoll zu handeln, von Siri erkannt und angenommen werden wird. Die Frauen bezeugen sich die Stimmigkeit ihrer Rollen hier gegenseitig. Der Andere wird so – wie es die Theorie Lacans auch treffend aufzeigt – zum Schlüssel und zum Beweis des eigenen Daseins. Siris Vertrauen löscht alle noch vorhandenen Zweifel und Befürchtungen aus, Anja könne sich als unerfahrener Junge vor ihr lächerlich machen, und nähert Anja so dem körperlichen Gefühl, sich selbst als Schmoll zu empfinden, noch stärker an. Dass diese Maskerade des Schmoll-Seins im Wesentlichen auf einem konkreten und speziellen Körpergefühl basiert und nicht – wie es auch denkbar wäre – auf der Erschaffung von Schmolls bisheriger Lebensgeschichte, verdeutlichen zwei weitere Textstellen. So erinnert sich Anja wenig später, dass Siri am Lagerfeuer zu ihr gesagt hatte:

„Schmoll lächelt, [...] wie Sie noch nie gelächelt haben. Sein Lächeln beansprucht andere Muskeln, wußten Sie das, sie liegen ein Stück unter den Muskeln, die Sie benutzen.“ (S. 119, Hervorhebung im Original)

Auf diese Weise betrachtet, besteht der Mensch also nicht nur aus einem frei zu füllenden „Umriss“, sondern auch aus mehreren Muskelschichten, die je nach Gebrauch dafür verantwortlich sind, welcher der erfahrenen Körper gerade in dem einen Gesamtkörper agiert. Diese Idee erscheint mir ausgesprochen interessant, denn sie konkretisiert das, was sonst als Stimmungsnuance oder Facette des Charakters bezeichnet werden müsste, als eine körperliche Vielschichtigkeit, die die Vorstellung einer festgefügt und dauerhaften Persönlichkeit torpediert. Der Mensch besteht so

betrachtet vielmehr aus einer unendlichen Anzahl von Hüllen, die alle den Anspruch der Wahrhaftigkeit erheben können.⁶⁰⁴

Rávic Strubel löst die Figur der Anja so aus jeder einseitigen Festlegung, und dies nicht nur bezogen auf die Wahrnehmung ihres Geschlechts und Alters, sondern auch auf ihre Art des Empfindens und ihren Erfahrungshintergrund. Der Verweis auf die Muskelschichten, die Anja als Schmoll zum Lächeln benutzen könnte, geht aber noch weiter: er bezieht sich auch auf ein Innen oder eine Innerlichkeit, die zu erreichen nicht leicht ist, da das nach außen gezeigte Gesicht durch den gewohnten Gebrauch an sich schon viel mehr Präsenz besitzt. Das Innen und Außen der Muskelschichten verweist außerdem auf Oberfläche und Tiefe des Menschen. Anjas „Oberfläche“ ist gezeichnet und verhärtet durch den Kontakt mit einem Umfeld, das sie als Liebespartnerin abweist, ihr ein stereotypes Verhalten zuweist oder sie – beispielsweise als Akteurin auf dem Arbeitsmarkt – nicht zur Kenntnis nimmt. Insofern ist Siris Wunsch, sie aus tiefstem Herzen lächeln zu sehen, auch als Wunsch zu verstehen, ihrem Erleben und Empfinden Wert einzuhauchen. Hinzu kommt die Aufforderung, sich auf eine Liebesbeziehung einzulassen, die keiner äußeren Schutzschicht bedarf und so zu ihrem Wesenskern durchdringen kann.

In diesem Kontext kann auch an Butler gedacht werden, die in „Körper von Gewicht“ davon spricht, dass jede Teil des Körpers – und nicht nur die vermeintlich wesentlichen Geschlechtsorgane – zu einem Vorstellungszentrum der Lust werden kann.⁶⁰⁵ Ein solches Körper-Ich, das demzufolge auch nicht auf den Kategorien männlicher/weiblicher Körper oder der Norm des heterosexuellen Begehrens basieren müsse, offenbare eine Vielfältigkeit, die den Lebenserfahrungen des Menschen in stärkerem Maße gerecht werden kann. Bezogen auf die Entdeckung von Muskelschichten, die ein anderes, ein sinnlicheres Körper-Ich zum Vorschein bringen, verdeutlicht dies, dass die Erschaffung der Schmoll-Figur auch die Erschaffung einer Begehrensstruktur ist, die so gesellschaftlich nicht vorgesehen ist. Siri begehrt Anjas Körper nicht als den Körper einer Frau, wie er sich nach außen darstellt, sondern als Körper eines vierzehnjährigen Jungen, der durch sein Hervorkommen in Anjas Erfahrungsqualität Lust auslöst bzw. auf beide Frauen befriedigend wirken kann. Gleichzeitig verweist die Vielschichtigkeit des Körper-Ichs darauf, dass die

⁶⁰⁴ Vgl. Nickel: Spielpädagogik und Maske.

⁶⁰⁵ Butler: Körper von Gewicht, S. 96.

Selbstwahrnehmung oder das Selbstverständnis nicht nur auf den Geschlechtsorganen gründet, sondern – wie auch bei Anja/Schmoll – ebenso durch die Muskulatur bzw. die Beweglichkeit, Gestik und Mimik bestimmt wird.

Die Spannweite zwischen Anjas Selbsterfahrung als Anja, deren Körperlichkeit am Anfang der Analyse beschrieben wurde, und ihrer Erfahrung als Junge namens Schmoll ist beträchtlich, wie seine folgende Beschreibung deutlich macht:

„Braunes, immer in die Stirn fallendes Haar, groß, aber nicht kräftig. Er hatte diesen mit guten Manieren ausgerüsteten, aber blassen H&M-Körper. Tadellos abgeflachte Brust, leichter Muskelbesatz am Oberarm, helle, von der Sonne gebleichte Strähnen im Haar“ (S. 124).

Anjas Frauenkörper erscheint also ohne große Schwierigkeit als der Körper eines jungen Mannes, wie der Hinweis auf Haare, Brust und Muskeln zu beweisen scheint. Man kann sagen, dass Rávic Strubel hier Butlers These literarisch vorführt, dass das biologische Geschlecht (*sex*) immer schon Geschlechtsidentität (*gender*) gewesen ist, denn auf welche Biologie soll sich die Bewertung stützen, wenn der Wahrheitsgehalt jeder dieser Schichten gegeben ist?⁶⁰⁶ Oder anders gesagt: wie könnte die Vorstellung eines einseitig kategorisierten Leibes kein Fehlschluss sein, da er doch die Beziehung und Abhängigkeit zu seinem Entstehungsprozess und seinem augenblicklichen Erleben vergisst?

So sehr dies die Figur des Schmoll betrifft, zeigt sie meiner Ansicht nach aber noch weitaus mehr: im Sinne Butlers kann betont werden, dass Rávic Strubel hier die Möglichkeit einer performativen Erzeugung einer momentan begehrten Person vorführt, die umso faszinierender ist, als sie aus einem klaren Kontrast zwischen den präsentierten Schichten besteht. Diese Schichtungen, die auch im Titel genannt werden, umspannen weitaus mehr als die geschlechtliche Selbstwahrnehmung der Person: sie beziehen sich auf alle Faktoren, die jemanden festlegen oder definieren. Die Figur des Schmoll kann daher eher als ein Entwurf betrachtet werden, demzufolge ein alternatives Imaginäres, wie es Butler ersehnt⁶⁰⁷, nicht nur – wenn auch im Rahmen eines literarischen Werkes – möglich ist, sondern tatsächlich verwirklicht und gelebt werden kann. Indem Rávic Strubel den Fokus auf die Uneindeutigkeit und Vielschichtigkeit des

⁶⁰⁶ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 24.

⁶⁰⁷ Butler: Körper von Gewicht, S. 320.

Körpers legt, zeigt sie eine beachtliche schriftstellerische Leistung, die die Vorstellungswelt der Leserschaft erweitern und bereichern wird.

2.4 Anjas „lesbischer Phallus“ und ihre Benennung als „er“

Nach Anjas körperlicher Einfühlung in Schmoll soll als nächstes ihr zum Teil höchst überraschender „Durchbruch“ zur erlebten „Verkörperung“ der Schmoll-Figur nachvollzogen werden. Dabei wird vor allem der von der Autorin subtil gestaltete sprachliche Übergang der Selbstwahrnehmung von Anja zu Schmoll zum Ausdruck kommen.

Als Anja am Morgen nach Svenjas versuchter Erpressung am Strand mit den Booten arbeitet, sieht sie Siri am Steg. Angespannt ruft sie ihr zu, das Areal sei privat, sie solle verschwinden (S. 127f.). Als Siri sie vertraulich ermahnt, sie habe doch auf sie warten wollen, flüstert Anja ihr zu, dass sie nur Schwierigkeiten im Camp bekäme und stattdessen lieber mit ihr auf eine Party einer benachbarten Rockerin gehen wolle. Obwohl Siri Anjas Angst, ihr Einkommen zu verlieren, erkennt, ist sie gekränkt, als Anja ihr sagt, sie könne nicht Schmoll werden (S. 129). Dies wiederum beschämt Anja, da sie bemerkt, dass sie der Meinung der Anderen immer noch mehr Gewicht zumisst als ihrem Wunsch nach einer Beziehung zu Siri. Dieser müsse es so vorkommen, als wolle Anja sich gar nicht ernsthaft um sie bemühen und als sei sie durch ihren Fokus auf die Außenperspektive blind für ihre Bedürfnisse und Sehnsüchte.

Im Folgenden gesteht sich Anja in einem Anfall plötzlicher Selbsterkenntnis ihre Abhängigkeit von der Perspektive der Anderen als das Muster ihres Lebens ein. Überwältigt von ihren Empfindungen sowie erschöpft von der Anspannung der letzten Tage, verschwimmt die Umgebung vor ihren Augen und alle Geräusche rücken ihr in eine gedämpfte Ferne (ebd.). Svenjas Stimme schallt undeutlich von den Booten zu ihr herüber – „*guck dir doch an, wie die Dinge sind*“ (ebd., Hervorhebung im Original) –, aber dieser Einwurf kann ihre bis zum Äußersten gesteigerte Erregung nicht mehr zurückhalten, wie folgende Schilderung ihrer Entrückung beweist:

„nur der Junge hatte inzwischen eine Erektion, wie Siri so dahockte vor mir im Sand und nur halb angezogen war. [...] Über mir stechendes Blau. Es fing an auseinanderzutreiben, es öffnete sich, sog mich ein, ich taumelte. Ich stürzte und fiel vor sie hin. [...] Ich lag wie tot, und dann fiel kühl ein Schatten auf mein Gesicht. Siri fühlte meine Stirn. Sie streichelte meine

Wange. Sie legte ihr Ohr auf mein Herz, sie untersuchte mich, und ich spürte ihren Körper, durch die Wimpern strömte der Himmel. Er war sehr hoch und bis ins Endlose hinein verlängert, ein tiefer werdendes Blau, und dann nahm es die Form einer Blüte an, einer ins Firmament getriebenen Blüte, ihre glänzenden Blätter öffneten sich, wuchsen mir entgegen, legten sich mir wie ein Kragen an den Hals, dann spürte ich Siris Mund. Ich küßte sie.“ (S. 129f.)

Nichts könnte treffender den halluzinierten „Durchbruch“ von Anjas Begehren, Schmoll zu sein, ausdrücken als die Formulierung, „er“ habe „inzwischen eine Erektion“. Was biologisch betrachtet unmöglich ist und vielleicht durch die faktische Unlogik des Zusammenhangs irritieren mag, erscheint gleichzeitig als hervorragend aussagekräftiges Bild eines Schöpfungsmoments. Schmolls „Erektion“ ist der Höhepunkt in einem Prozess der sich ununterbrochen intensivierenden Annäherung und des stetig steigenden Verlangens. Anja/Schmoll erlebt hier einen Befreiungstaumel, der die Perspektive der Anderen aufsprengt und die von ihr erfahrene „Verwandlung“ für einen kurzen Augenblick als vollkommene Erfahrung erscheinen lässt. Das fast psychedelische Erlebnis einer ins Unendliche wachsenden Blüte, die Anja umschlingt, wirkt nicht nur wie eine extreme sinnliche Berausung, sondern löst auch die Assoziation eines Samens, der wächst und gedeiht und zum Erblühen gebracht wurde, aus. Schmolls „Erektion“ symbolisiert die verschiedenen Stadien seiner Erschaffung gleichzeitig: sowohl seine Zeugung wie auch seine Geburt und seine kommende Liebesbeziehung zu Siri werden hier zum Ausdruck gebracht. Genau genommen kann man sagen, dass Schmolls Erschaffung auf zwei Müttern basiert: zum einen Siri, die seine Idee in Anja „eingepflanzt“ und sich so einen Geliebten erzeugt hat, und zum anderen Anja, die Schmoll „in sich“ trägt und ihn schließlich als Erfahrung zur bzw. in die Welt bringt. Allerdings, so möchte ich auch anführen, ist die genannte Szene nicht nur ein positiv konnotiertes Erweckungserlebnis, sie kann auch als eine Ohnmacht im Angesicht der fest gefügten Normen der Campmitarbeiter verstanden werden. Svenjas Ruf, sich anzuschauen, wie die Dinge sind, verdeutlicht zum einen die normative und repressive Vorgabe, wie Körper und Geschlechtlichkeit angeblich sind oder zu sein haben, und bildet so zum anderen den Hintergrund eines erschöpften Zusammenbruchs unter dem Druck der Außenwelt.⁶⁰⁸ Erst wenn diese beiden möglichen und ineinander greifenden Perspektiven vereint werden, zeigt sich in vollem Ausmaß, welche Bedeutung

⁶⁰⁸ Vgl. Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 21f.

Anjas/Schmolls „Erektion“ im Kontext des gesamten Romans einnimmt. Die gemeinsame Schöpfung der Frauen zeigt sie in einem Maß der (sexuellen) Selbstermächtigung, die sie mit ihren innersten Wünschen und ihrem nicht durch die erotischen Inszenierungen der Werbeindustrie verstellten Begehren vereint. Sowohl bezogen auf ihre eigene Innerlichkeit wie auch bezogen auf die Innenperspektive ihrer Beziehung ist Schmoll das Symbol ihrer zeitlich begrenzten Erschaffungskraft und vorübergehenden Unabhängigkeit. Seine Potenz, die durch ihre Unbeirrbarkeit ins Leben gerufen wird, sichert ihnen ein maximal gesteigertes und absolutes Liebeserlebnis. Bezogen auf die von mir vorgestellte Theorie kann man also sagen, dass die Frauen, obwohl sie im lacanschen Sinne nicht als phallisch anerkannt würden, durch Rávic Strubels konsequente Gestaltung der leiblich erfahrenen „Verwandlung“ sehr wohl als phallisch anzusehen sind. Die Literatur zeigt hier den Wert zusätzlicher kreativer Möglichkeiten im Gegensatz zu einem zwangsläufig schematisch vorgehenden Theorie-Konzept, das viel eher der Gefahr einer andere Ideen ausschließenden Engführung ausgesetzt ist. Während Anjas Auflösung zu Beginn ihrer Liebesbeziehung zu Siri als Demaskierungsprozess ihrer Verhärtungen und gewohnten Verhaltensweisen zu verstehen war, möchte ich ihren erlebten „Durchbruch“ als Schmoll als eine „leibliche Maskerade“ bezeichnen, die ihre tiefer liegenden Bedürfnisse und Sehnsüchte offenbart. Der Begriff der „leiblichen Maskerade“ präzisiert Schmolls Erzeugung als den Übergang zwischen einem begehrten und gefühltem Spiel sowie einer als authentisch erlebten Daseinserfahrung. Anjas „leibliche Maskerade“ als Schmoll ist im Augenblick ihrer „Erektion“ am Strand so vollkommen und vollständig, wie sie von ihr überhaupt erfahren werden kann. Die Ebenen der Maskerade und der erlebten „Echtheit“ sind so nah aneinandergerückt, wie es nur irgend möglich ist, ohne dass es sich um einen tatsächlichen Geschlechtswechsel handelt.

Neben dieser Bewertung von Schmolls leiblichem „Durchbruch“ muss auch die Perspektive der Campmitarbeiter mit einbezogen werden, um die im weiteren Verlauf der Handlung äußerst konfliktreiche Wechselwirkung zwischen Selbst- und Fremdbild beschreiben zu können. Aus der Sicht der Campmitarbeiter bzw. einer normativen gesellschaftlichen Perspektive ist Anjas „Verwandlung“ in einen Mann im Sinne Butlers als Erzeugung des „lesbischen Phallus“ zu betrachten.⁶⁰⁹ Schmolls vermeintlich unmögliche Erschaffung ist so gesehen der Störmoment des Symbolischen schlechthin.

⁶⁰⁹ Vgl. Butler: Körper von Gewicht, S. 89-133.

Wenn nämlich ein durch den Blick von außen als lesbisch definiertes Liebespaar in der Lage ist, einen von ihnen begehrten „männlichen“ Körper selbst zu generieren, so durchbricht dies auch jede heteronormative gesellschaftliche Vorgabe. Die Frauen beherrschen ihre Beziehung und ihr Selbstbild, ohne sich durch die Aggressionen und die Gewalt, die Anja entgegenschlagen, ablenken zu lassen. Sie verweigern jede Abhängigkeit von einer männlichen oder heterosexuellen Perspektive und leben so eine Beziehung, die keiner Männer mehr bedarf. Dementsprechend kommt ihr Verhalten einem Tabubruch gleich, der – wie sich im weiteren Verlauf der Analyse zeigen wird – extremen Reaktionen ausgesetzt ist.

Die Begriffe des Phallus (Lacan) und des „lesbischen Phallus“ (Butler) können hier herangezogen werden, um den Wert der Figur Schmoll im Kontrast des Beziehungsinnen und der Außenperspektive einzufangen. Jedoch gibt es weitere aufschlussreiche Aspekte zu beachten, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen. Daher gehe ich noch einmal zurück zu besagter Textstelle: Siri reagiert entrüstet über Anjas Kuss, während sie so im Sand liegt, und wirft ihr vor, eine Ohnmacht zu simulieren. Anja richtet sich mühsam auf, kann aber trotzdem nicht aufhören, zu phantasieren: verwirrt gesteht sie Siri, dass sie der verschollene Schiffsjunge sein müsse, der sie verlassen und auf einem Hurtigruten-Schiff angeheuert habe. Deshalb, so kombiniert sie, habe sich Siri ein Haus in der Gegend gesucht, um auf ihn zu warten, doch er scheine dies noch nicht mitbekommen zu haben (S. 130). Siri, die in solchen Situationen stets nüchtern und kontrolliert ist, versteht natürlich nicht, was Anja vorbringt, und sagt ihr deshalb, diese Geschichte müsse sie später einmal genauer erzählen. Anja jedoch ist nach wie vor „fiebrig“ und besteht in ihrer Überhitzung darauf, sofort von Siri erklärt zu bekommen, wer Schmoll ist (S. 131). Sie bittet, sie müsse es wissen, und stammelt zusammenhangslos vor sich hin, dass sie doch sonst nichts habe. Anja ist hier an die Grenzen ihres Verstandes gelangt; sie ängstigt der Anfall eines vermeintlichen Selbstverlustes und daher versucht sie verzweifelt, ihre bisherige und sichere Identität wiederzuerlangen. Siri ruft sie jedoch entnervt zur Ordnung und ermahnt sie, den offen stehenden Reißverschluss ihrer Hose zu schließen (ebd.). Dieser offen stehende Reißverschluss erzeugt ein ebenso überraschtes Aufmerken der Leserschaft wie Schmolls „Erektion“, da er als zusätzliches und irritierendes Zeichen eines Mannes zu werten ist. Auf jeden Fall bringt Siris Ermahnung, ihre Kleidung zu richten, Anja zurück in die Realität. Sie ist völlig erschöpft und gibt vor, bloß simuliert zu haben, um nichts weiter erklären zu müssen.

Dieses Eingeständnis beruhigt Siri, die sofort und unmissverständlich die Führung übernimmt:

„Sie schob den Kleidersaum höher. Mir war heiß, und sie faßte mich an, die Hüfte, den Oberschenkel, mich oder den Jungen, sie tat es richtig. Sie spielte mit meiner Hand, sie schob sie unter das Kleid, ich ertastete ihren Tanga, Spitze, fast nichts, dieses Stück Stoff, ein unwahrscheinlich schmales Dreieck. Ich trug so etwas nicht. Ich hatte so etwas noch nie angefaßt. Mein Kopf brannte.“ (Ebd.)

Auch wenn Siri Anjas Anfall mit einem Anflug von Misstrauen verfolgt hat, scheint sie ihre „leibliche Maskerade“ genauestens wahrnehmen zu können, denn an Schmoll richteten sich ja all ihre bisherigen Verführungsversuche. Anja ist völlig benommen von der Erotik der Situation; wieder beginnen ihr die Umriss zu schwanken:

„Das Glitzern des Sees, die blendende Helligkeit, flirrende Blätter und stürzendes Licht ließen ihren Körper vor den Schatten des Schilfs verschwimmen. Sie machten ihn undeutlich, sie brachten ihn fast zum Verschwinden.“ (S. 131f.)

Anja erlebt einen Auflösungsprozess jeglicher stabiler Wahrnehmungsgrenzen. Diese Auflösung ist in Verbindung zu ihrer Überhitzung bzw. ihrem leidenschaftlichen Entflammen die Basis ihrer bzw. seiner Neuentstehung.

Von Anja heißt es im Folgenden, sie sehne sich immer dann nach klaren Konturen und Kontrasten, „sobald ich der Junge war.“ (S. 132) Bis zu dieser Stelle ist im Text immer von Anja und Schmoll, dem Jungen, die Rede. Hier wird nun endlich beides zusammengebracht, indem die in jeder Hinsicht unmissverständliche Identität des Ichs mit dem Jungen formuliert wird. Im Moment ihres Begehrens nach einer konkreten Formierung dieses Schmoll – denn das ist letztendlich ja das Bedürfnis nach Konturen und Kontrasten – bricht die vollständige Erfahrung der „Verwandlung“ auch sprachlich hervor, ohne Anja und Schmoll weiter wie bisher zu vergleichen oder in der Benennung auseinander zu halten, denn es heißt nun: „Er begehrte sie. Das war jetzt klar, sehr körperlich, vom Brustkorb an abwärts schmerzhaft real.“ (Ebd.) Anja bzw. das „sie“ ist für einen Augenblick getilgt und es kommt zu einer Zusammenführung der verschiedenen Schichten, die die Einheit zweier Persönlichkeiten in körperlicher wie auch in grammatikalischer Hinsicht besiegeln. „Er“ wird eine als „real“ erlebte Erfahrung, wie das Zitat unmissverständlich beweist. Rávic Strubel geht hier meiner Ansicht nach äußerst geschickt vor, da sie das „er“ fast unmerklich an die Stelle des

bisher immer noch in einer minimalen Distanz zu Anja stehenden Jungen setzt und so seine zeitweise „Erschaffung“ – so weit sie als Erfahrungsqualität möglich ist – vollkommen macht. Der Moment des körperlich präsenten Begehrens, das so heftig über der Person hereinbricht, dass sie es als Schmerz erlebt, findet hier eine konsequente sprachliche Umsetzung.

Jedoch – und dies ist klug konzipiert, da es Anjas/Schmolls unsicheres und stetig wechselndes Hin- und Herschwanken zum Ausdruck bringt – bleibt es nicht bei einem dauerhaften Umschwung der Pronomina.⁶¹⁰ Zunächst nämlich – und auch dies ist geschickt gemacht, da es Anjas/Schmolls Gefühlsüberwältigung zeigt – verliert diese wieder die Fassung. Während Siri auf sie einredet, driften ihre Gedanken weg und bringen sie wieder in ihre früheren Bewertungskategorien (ebd.). Anja befindet sich in einem so starken körperlichen und emotionalen Zwiespalt, dass sie sich selbst aufsprengen möchte:

„Ich mußte erst mal raus aus dem Körper, dem Kopf, der angefüllt war mit alten Geschichten. Ich mußte dem Jungen Raum schaffen. Ich mußte aufhören, dreißig Jahre in unsern Gesichtern zu sehen, es war egal, wie alt wir waren. Woher wir kamen. Wie wir lebten. Wer sie war. Das war es, wonach die anderen fragten. Der Junge war schon viel weiter. Aber noch immer dachte ich ihn getrennt von mir, wie angelesen. Und jetzt saß er da, vor ihr im Sand, ein Bein angewinkelt, das Knie zerschrammt, und spielte mit ihrem Kleid. Fürchtete sich. Er wollte sich nicht zu früh zu erkennen geben, er hatte Angst, neugierig zu sein, aber er war neugierig und eckig und strahlte sie an.“ (S. 132f.)

Anjas Gewohnheit, etwas auf eine bestimmte Art und Weise zu sehen oder zu denken, ist so stark, dass sie die Enge und die Einschränkung, die daraus resultieren, sehnlichst aufsprengen möchte. Sie ist abgetrennt von einem ungehemmten und augenblicklichen Erleben und fühlt sich wie ein Schauspieler, der sich seine Rolle „angelesen“ hat, sie aber noch nicht glaubhaft verkörpern kann. Während ihre Öffnung bzw. die Annahme

⁶¹⁰ Dieses Schwanken unterscheidet Rávic Strubels Entwurf einer „leiblichen Maskerade“ vom Motiv des Geschlechtswechsels, dessen berühmtestes literarisches Beispiel Virginia Woolfs Figur „Orlando“ ist. Auch in Sarah Kirschs Text „Blitz aus heiterem Himmel“ beispielsweise erfolgen sowohl die physische Umwandlung wie auch der Wechsel der Pronomina einmalig. Dort wird der Übergang wie folgt beschrieben: „Da lag sie, Katharina Sprengel, fünfundzwanzig Jahre alt, in ihrem Nachthemd, in ihrem Bett, hatte drei Tage hintereinander geschlafen, und ihr Körper wies die männlichen Merkmale auf. [...] Während sie vorher die Brause immer zuerst auf den Bauch gerichtet hatte und dann zu anderen Partien übergegangen war, traf ihn nun das Wasser zwischen die Schultern. Aber das stellte er gar nicht fest. Sein Blick fiel auf Alberts enormen Bademantel, und sein Herz sprang wie ein Ei im kochenden Wasser. Albert, mein Gott! Früher hätte sie einfach losgeheult: Schluß mit der Liebe, kein Platz an seinem Hals! Nun vertraute er auf Alberts Gerechtigkeitssinn, seine Geistesgegenwart in bedenklichen Situationen.“ (Kirsch: Blitz aus heiterem Himmel, S.13f.)

der noch ungewohnten „leiblichen Maskerade“ langsam und mühsam vonstatten geht, ist der Junge, der altersmäßig noch eher am Anfang des Lebens steht, bereits „viel weiter“ als sie. Er sitzt unbedarft und neugierig im Sand, ohne eine Belastung durch die Vergangenheit und ohne jede Erwartung, was die Zukunft ihm bringen werde.

Der Junge wirkt an dieser Stelle, so scheint es mir, noch keinesfalls wie ein Vierzehnjähriger, sondern eher wie ein kleines Kind, das zu seiner Mutter bzw. seiner Erschafferin aufschaut und dem die Welt abenteuerlich und voller Freude offen steht. Das Hin- und Herschwanken wird auch sprachlich vollzogen, ohne jemals eckig, gestelzt oder unangenehm konstruiert zu wirken; im Grunde erscheint es so selbstverständlich, dass es bei einer erstmaligen Lektüre nicht einmal auffallen muss, obwohl es sich gleichzeitig vielleicht unbewusst vollständig übermittelt. Erst bei einer tiefer gehenden Analyse wird deutlich, dass zum Teil jeder Satz aus einer anderen Perspektive – Anjas, Schmolls, Siris, der Anderen bzw. der Innen- oder der Außenperspektive – geschrieben ist, ja, dass sogar innerhalb der Sätze Umschwünge und Verwandlungsprozesse eingefangen werden.

Siris und Anjas Begegnung endet an dieser Stelle mit Siris plötzlichem Einwurf, sie habe es sich anders überlegt und wolle nun doch tanzen gehen (S. 133). Wie zur Bestätigung greift sie nach Anjas Hand, nimmt jeden Finger zärtlich einzeln in ihren Mund und erzählt ihr, wie sehr ihr dies gefalle. In diesem Moment rutscht Anja wieder in ihre alte Rolle und fragt Siri drängend, an wen sie sie erinnere. Sie kann nicht aufhören, das vermeintliche Geheimnis um den Jungen aufdecken und so hinter Siris vermutete Maske blicken zu wollen. Siri lässt sofort ihre Hand fallen und ermahnt sie im Davonlaufen mit den Worten: „Machen Sie doch nicht alles so rätselhaft [...] Es ist doch ganz einfach.“ Siri dreht hier also die Bewertung der Situation um: Anjas Irritation und Wissbegier beurteilt sie als Rätselhaftigkeit, während Anja indes genau diese Offenheit des Erlebens und der Vielzahl an neugierigen und unbeantworteten Fragen an Siri als rätselhaft empfindet. Der Einwurf, alles sei doch ganz einfach, verdeutlicht Anjas Widerstreit zwischen der Komplexität ihres Erfahrungshintergrunds und ihrem Wunsch nach einer Vereinfachung ihres Lebens. Man kann hier auch von einem sprunghaften Wechselspiel der Maskerade-Ebenen sprechen, da Anja/Schmoll zwischen ihrer alten Maske als Anja, ihrer begehrten Demaskierung, ihrer „Verwandlung“ und ihrer „leiblichen Maskerade“ des Schmoll unkontrollierbar hin und her springt.

2.5 Die Verwirklichung der „leiblichen Maskerade“

Die nächste Begegnung zwischen Anja/Schmoll und Siri beginnt trefflicher Weise mit den Worten: „Es war einfach.“ Diese Einfachheit, nun endlich auch als Schmoll agieren zu können, ohne ununterbrochen von Anjas Erfahrungshintergrund abgelenkt und gestört zu werden, durchdringt zunächst alle Handlungen:

„Mit ihr auf die Party zu gehen war einfach. Sich versteckt hinter den Tanzenden zu halten war einfach. Wie er in der Getränkeschlange stand und zwei Gläser Limonade kaufte und zwei Strohhalme nahm, war einfach.“
(S. 133)

Es fällt auf, dass Anja hier erstmals bruchlos als Schmoll existieren kann; allerdings ist dies eine Existenz, die sich behutsam von Handlung zu Handlung vortasten muss, weil sie sich so neu und empfindlich anfühlt, dass nicht einmal die alltäglichen Handgriffe routiniert ausgeführt werden können. Weil Schmoll quasi gerade erst in die Welt gekommen ist – die Party ist sein erstes öffentliches Auftreten –, hält er sich noch versteckt hinter den Tanzenden. Während Anja als erwachsene Frau verschiedene Strategien zur Verfügung stehen, um sich in sozialen Situationen zurechtzufinden, fehlt Schmoll jegliche Erfahrung und Selbstverständlichkeit. Scheu und unsicher probiert er sich selbst als erstmals vor Publikum handelndes Subjekt aus. Besonders auffällig ist, dass für einen Moment nur noch von „ihm“ gesprochen wird. Obwohl Anja nach wie vor als Erzählerin des Geschehens existiert, ist jeder Verweis auf ihr sonst so präsenten „Ich“ getilgt:

„Er trug das Glas zu ihr herüber. An seinen Turnschuhen klebte Sand. Seine Füße waren zu groß. Und die Schultern. Sie würde seine Schultern nicht mögen. Sie waren knochig. Wie sollte er sie jemals in eine runde Form bringen, schmiegsam machen und angenehm, was wußte er schon, was wußte er überhaupt von Mädchen, außer daß man von ihnen abschreiben durfte, wenn man einmal ihr Freund geworden war, und schon das war schwierig.“ (S. 133f.)

Rávic Strubel fasziniert den Leser hier sowohl durch ihre konsequente Umsetzung von Anjas Verwandlungsprozess in Schmoll, die bis in die sprachliche Form hineinreicht, wie auch durch eine sehr feine Beobachtung eines typischen vierzehnjährigen Jungenverhaltens. Anders als die erwachsene Frau es empfinden würde, zeichnet Schmoll eine große Unsicherheit und Unwissenheit gegenüber Mädchen aus. Für ihn sind andere Fragen essentiell als für Anja: er weiß, dass man von Mädchen abschreiben

darf, wenn man ihr Freund geworden ist, aber dieses Unterfangen ist für ihn ausgesprochen schwierig.

Die Bewertungsmuster von Anja und Schmoll unterscheiden sich im Grunde extrem: Anja sucht mühsam nach einer Einfachheit, die es ihr ermöglicht, ihre starre Rolle und ihre schematischen One-Night-Stands hinter sich zu lassen, während Schmoll vor dem Problem steht, nicht zu wissen, wie er sich den Mädchen, die ihm so fern und fremdartig erscheinen, überhaupt annähern kann. Der Kontrast zwischen einer Verhärtung und Abstumpfung der Beziehungen und einem schüchternen Herantasten an noch völlig neuartige Empfindungen könnte größer nicht sein. Andererseits beschäftigt beide der ganz zentrale Wunsch, gemocht und geliebt zu werden – und zwar bezogen auf Anja in einer sehnsuchtsvollen und bezogen auf den Jungen in einer noch fast kindlich wirkenden Form.

Rávic Strubel fügt eine weitere typische Jungenbeschreibung an, die zeigt, wie vollständig Anjas erlebtes Schmoll-Sein nun ist. Sie unterstreicht so die „Vollkommenheit“ der „leiblichen Maskerade“ bis zu dem Punkt, an dem nur noch der physische Geschlechtswechsel eine Steigerung der Erfahrungsqualität darstellen könnte. Es heißt, während Schmoll mit den Limonade-Gläsern in den Händen den Saal in Richtung Siri durchquere, kicke er mehrmals Luftballons „mit dem Spann wie ein Profi“ (S. 134) vom Boden hoch. Dabei hoffe er innig, Siri möge ihn sehen und seine geschickte Lässigkeit bewundern. Beschreibungen wie diese, die auf exemplarische Art und Weise Schmolls Gestik und Gefühlslage vorführen, ermöglichen es dem Leser, sich die Figur des Schmoll bildlich vor Augen zu führen und so Anjas Wandel lebendig nachvollziehen zu können.

Nach dieser einführenden Vorstellung, wie sich Anja als Schmoll verhält und bewegt, wird im Text die vermeintliche Einfachheit der „Verwandlung“ relativiert: „So in etwa. So in etwa war es einfach.“ (Ebd.) Dieser Einwurf ist sicherlich einerseits auf Schmolls bemühtes Fußballkicken gemünzt, andererseits verdeutlicht er aber auch die Vorgehensweise der Autorin. Rávic Strubel zielt in „Kältere Schichten der Luft“ niemals auf Festlegungen oder Eindeutigkeiten, sondern betont stattdessen das Schwanken⁶¹¹ zwischen den Vorstellungen, Wahrnehmungen, Körpererfahrungen und Erlebnissen. Ihr Schreibstil des „So in etwa“ sorgt meiner Ansicht nach dafür, dass der Leser Anjas Verwandlungsprozess weder in seiner Intensität noch in seiner Komplexität

⁶¹¹ Vgl. Butler: Körper von Gewicht, S. 13.

unterschätzen kann. Die Bilder, die er sich von Anja/Schmoll entwirft, werden immer wieder aufs Neue der Frage ausgesetzt, wie genau die Veränderungen und die Verschiedenartigkeit der Körperbeschreibungen aufgefasst werden könnten. Ähnlich der verschwimmenden Umrisse der Romanfiguren lösen sich die Vorstellungen des Lesers immer wieder auf, um durch neue Schichten des Verständnisses ersetzt zu werden. Da es meines Wissens nach keine literarischen Vorbilder gibt, die eine auch leiblich erlebte „Verwandlung“ einer Figur in eine andere beschreiben, bei der die ursprüngliche Person körperlich aber trotzdem erhalten bleibt, und da dieser Vorgang auch nicht im Erfahrungsspielraum des Lesers liegen dürfte, bietet der Roman im Hinblick auf das Schwanken der Figur Anja/Schmoll einige unvorhersehbare Überraschungen.⁶¹²

Der schnelle und einschneidende Wechsel zwischen der Maske der Anja und der „leiblichen Maskerade“ des Schmoll wird im weiteren Verlauf der Party immer wieder angesprochen. Im Kontext der Szenerie der Party und der Gespräche der ebenfalls anwesenden Campmitarbeiter wird Anja zum Beispiel automatisch als erwachsene Frau festgelegt. Über das Fremdbild erzeugt sich ein entsprechendes Selbstbild, das sich dann – ungewollt – handelnd zum Ausdruck bringt. Der Text zeigt diesen Wechsel durch die sprachliche Form an: „er“ verschwindet und Anjas „Ich“ erscheint. Dieses Ich, so heißt es, fühle sich unfähig, die Anderen zu ignorieren und sich von ihrem Urteil und ihren Bewertungen abspalten zu können (S. 135). Erst als Anja bemerkt, dass Siri, die am anderen Ende des Raumes an der Tür lehnt, sie in den Blick genommen hat, bekommt Schmoll wieder die gewünschte Präsenz. Während die Campmitarbeiter Anja auf sie selbst als Anja – mit der dazugehörenden Biographie, den entsprechenden Erfahrungen und ihrer Rolle im Camp – verweisen, sieht Siri sie hartnäckig, ohne sich von den Anderen ablenken zu lassen, als Schmoll:

„Sie sah nichts als ihn. Als wäre die Umgebung, als wären Getränkeschlange, Gummiball, die Freunde der Rockerin und die, die ich einmal war, als wäre das alles verschwunden.“ (S. 135f.)

⁶¹² Das einzige mir bekannte literarische Vorbild, das auch der studierten Literaturwissenschaftlerin und Amerikanistin Rávic Strubel bekannt gewesen sein könnte, mag Hemingways 1986 posthum veröffentlichter Roman „The Garden of Eden“ sein. Dieser handelt von einem frisch verheirateten jungen Ehepaar, das seine Flitterwochen 1926 in Spanien und Frankreich verbringt. Am Anfang des Romans lässt sich die Ehefrau Catherine einen provokant kurzen Männerhaarschnitt schneiden und beginnt dann, mit einer männlich-sexuellen Identität zu spielen. Diese stürzt ihren Ehemann im weiteren Verlauf der Handlung in eine Krise, die sich durch eine ménage à trois mit einer Französin erheblich zuspitzt. Im Gegensatz zu Anjas/Schmolls geglückter und beide Partner erfüllender „leiblicher Maskerade“ stößt Catherine ihr zuvor neugieriges Spiel in einen verwirrenden Selbstverlust, der am Ende zur Zerstörung ihrer Ehe führt.

Während Anja die Perspektive der Campmitarbeiter als Fremdbestimmung und dementsprechende Selbstentfremdung empfindet, verweist Siris Beobachtung auf den Wunsch, sich als Schmoll zu entfalten. Siris Blick auf Anja/Schmoll ist außergewöhnlich einflussreich, da er der vermeintlichen Übermacht der Anderen eine derart hohe Wirkungskraft entgegenzusetzen vermag, dass sie die sonst beherrschende Außenperspektive verdrängen kann. Siris purer Blick auf sie ist sogar dazu in der Lage, Anja zum Verschwinden zu bringen und so einen neuerlichen und wie stets heftigen Umbruch von Anja zur Erfahrung des Schmoll auszulösen.

Der körperliche Wahrnehmungswechsel erfolgt wiederum mit einer Schnelligkeit, der Anjas Verstand kaum noch Herr werden kann. Völlig überwältigt fragt sie sich, wie es sein könne,

„daß in diesem einen Körper noch ein anderer war, so, als gäbe es zwei Muskulaturen, zwei Schichten Haut, aber durch eine feine Lage Luft voneinander getrennt und an unterschiedlichen Punkten an einem Stützskelett aufgehängt, und jede dieser Schichten schien andere Schmerzpunkte zu haben.“ (S. 135)

Anjas Entdeckung und Erfahrung des Schmoll erfolgt, wie das obige Zitat treffend zum Ausdruck bringt, über ihre Leiblichkeit, die sich als vielschichtiger herausstellt, als sie bisher angenommen und gefühlt hat. Die Vorstellung zweier Erfahrungskörper in einer Physis, die je nach Daseinsform auf unterschiedliche Muskel- und Hautwahrnehmungen zurückgreifen, ist für den Leser ungewöhnlich und ausgesprochen faszinierend. Hinzu kommt, dass die jeweiligen Körperschichten unterschiedliche Schmerzpunkte zu haben scheinen, was darauf hinweist, dass die beiden Persönlichkeitsebenen auf unterschiedliche Nervensysteme zurückgreifen.

Für das, was Rávic Strubel hier so detailreich entwirft, gibt es meiner Kenntnis nach keine bereits bekannte Bezeichnung oder Beschreibung, die passender wäre als der von mir verwendete Begriff der „leiblichen Maskerade“. Diese Art der Maskerade, die auf dem Schwanken der Körperumrisse, den verwischten Körperkonturen und der Verwendung unterschiedlicher Muskel- und Hautschichten basiert, wie ich sie im Verlauf von Anjas Verwandlungsprozess dargelegt habe, sprengt alle festen Ich-Vorstellungen und Handlungseinschränkungen auf. Durch ihre „Verwandlung“ kann Anja ihre Lebensgeschichte zurücklassen und noch einmal jemand völlig Neues und Unverbrauchtes werden. Gleichzeitig ist dieser Schmoll nicht weniger Anja als es Anja selbst ist, da beide Persönlichkeiten den gleichen Grad an Erfahrungsauthentizität

beanspruchen können. Alternativ könnte man auch von verschiedenen Rollen sprechen, wobei dem Begriff der Rolle die entscheidende leibliche Wahrnehmungsebene zumeist fehlt: einer sozialen Rolle, die über die Jahre entstanden ist, und einer frei gewählten, die eine Überraschung darstellt. Stimmiger ist es, Rávic Strubels Entwurf als „leibliche Maskerade“ zu bezeichnen, um Anjas sowohl physisch wie auch emotional sehr bewusst und bis zum Äußersten intensiv erlebte „Verwandlung“ sowohl von einem bloßen Rollenspiel wie auch von einem Geschlechtswechsel abzugrenzen. Dies eröffnet eine Vielfalt an menschlichen Möglichkeiten, die nicht nur faszinieren und nachdenklich stimmen, sondern auch literarisch einmalig sind. Die Facetten der Begriffe der Demaskierung und der „leiblichen Maskierung“ implizieren überdies den Prozess der Befreiung sowie die Erfahrung vollkommener Freiheit.

Im weiteren Verlauf des Abends gibt sich Schmoll seiner ungehemmten Tanzfreude hin. Lied für Lied wiegt er sich in typischer Jungenart zur Musik: dabei stellt er eigentlich nur abwechselnd einen Fuß neben den anderen und bewegt sich sonst, abgesehen von einem Hin- und Herschwenken des Kopfes, fast nicht (S. 136). Schmolls Tanz, der trotz seines geringen Geschicks einen hingebungsvollen und selbstvergessenen Eindruck erweckt, wird als sein „erstes Mal“ und als nur „für sie“ beschrieben. Er stellt offensichtlich eine Art Geschenk an Siri dar; eine Vorführung, die beweist, dass der von Siri begehrte Schmoll nun endlich persönlich in Erscheinung treten kann. Dieser Tanz ist eindeutig keine schlichte Imitation eines Jungen, sondern bringt zum Ausdruck, dass Anja hier im Grunde als Erfahrungsqualität nicht mehr existiert, ohne aber – und das ist das Interessante dieser Art der „leiblichen Maskerade“ – physisch abhanden gekommen zu sein. Während seines Tanzes wird Schmoll erneut beschrieben und der klare Kontrast zu Anjas Körperwahrnehmung und Lebenserfahrung zeigt sich wie bereits zuvor:

„Er war ein Junge noch ganz ohne Vergangenheit, bis auf die centgroße Narbe am Knie, die er sich beim Rollschuhfahren eingehandelt hatte; er hatte sich angeberisch an den Gepäckträger eines vorbeikommenden Radfahrers gehängt, um sich ziehen zu lassen, und dann hatte der Radfahrer beschleunigt. Er war ein Junge mit hellen Augen und einer Pigmentschwäche, eine kleine, weiße Flechte zog sich an seiner Schläfe hoch, ein Junge, der zum Beat den Kopf in den Nacken warf und dem die Hose ein bißchen zu tief auf der Hüfte hing.“ (Ebd.)

Der Junge ist „noch ganz ohne Vergangenheit“: er ist der Durchbruch und die Verkörperung von Anjas Wunsch, ihre Vergangenheit abzustreifen und zu vergessen, und so in eine von ihr ersehnte – und fast utopisch wirkende – Erneuerung und

Unmittelbarkeit des Erlebens einzutreten. Die bisherige Lebensgeschichte des Jungen ist fast anrührend kindlich: das Schlimmste, das ihm je zugestoßen ist, ist ein Sturz beim Rollschuhlaufen, von dem eine kleine Narbe zurückgeblieben ist. Seine Körperlichkeit wirkt völlig „neu“; kaum eine Spur des Lebens hat sich ihm – ganz im Gegensatz zu Anja – eingeschrieben.

Irgendwann im Verlauf der Nacht beendet Siri ihre bloße Beobachtung des Jungen und bietet ihm stattdessen an, näher zu kommen, indem sie ihre Haare, deren Fülle Anja/Schmoll schon zuvor gebannt hatte, öffnet. Schmoll, dem es unerträglich erscheint, „diese erste intime Geste“ den Blicken der Anderen preiszugeben, zieht Siri schnell nach draußen, um gemeinsam mit ihr den Sternenhimmel zu genießen (ebd.). In diesem Moment ist es Siri, die erstmals ihn fragt, wie es weitergehen wird, und damit zeigt, dass nicht mehr sie alleine für den Fortgang der Geschehnisse verantwortlich ist, sondern dass sie Schmoll als Wegweisenden akzeptiert. Dieser legt ihr den Arm um die Hüfte und genießt es zunächst nur, eng bei ihr zu stehen. Im Moment ihres Innehaltens erkennt Anja/Schmoll die Vollkommenheit, die in der Einfachheit ihres Zusammenseins liegt (S. 137). Überglücklich steht er/sie kurz davor, Siri ein Liebesgeständnis zu machen (S. 138). Doch während Schmoll inzwischen handeln kann – tanzen, umarmen und genießen –, gelingt es ihm noch nicht, zu einem eigenständigen Sprechmodus zu finden. Stattdessen ist es Anja („ich“), die im Sprechen immer wieder die Führung übernimmt.⁶¹³ Mit Anjas Sprechen geht allerdings der Zweifel einher, ob sie die Heftigkeit der Schmoll-Gestalt auszuhalten vermag. Anja wagt nicht einmal mehr, sich in der Umarmung mit Siri zu bewegen, da sie befürchtet, „diese flirrende Erregung“ (S. 137) könne verschwinden. Im Sprechen kommt – anders als in der Handlung – immer wieder Anjas Unsicherheit zum Tragen und verleitet sie auch zu den Fragen, ob sie etwas Bestimmtes tun solle oder ob nicht ein ganz anderes Verhalten von ihr als Schmoll gefordert sei (ebd.). Siri antwortet auf diese Fragen nach ihrer Aufgabe innerhalb des gemeinsamen Spiels nur mit einem leisen Lachen, so dass sich Anja ihrer Eigenverantwortung wieder bewusst wird. Sie bemüht sich also darum, ihr schematisches Denken wegzulassen und „sich das Einfachste vorzustellen“ (ebd.).

⁶¹³ Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass Rávic Strubel hier literarisch fast gezwungen wird, Anjas Erzählerperspektive beizubehalten. Konsequenz eines Perspektivwechsels zu Schmoll wäre nämlich die Frage gewesen, ob Anja/Schmoll eine schizophrene Persönlichkeitsstruktur aufweist bzw. ob Schmolls „Erektion“ nicht vielleicht doch als vorübergehender physischer Geschlechtswechsel verstanden werden müsste. Die Qualität der „leiblichen Maskerade“ wäre so verloren gegangen.

Diese Einfachheit der Selbstoffenbarung kann als Anjas eigentliche Anforderung betrachtet werden. Da ihr immer wieder vergangene Erfahrungen und Verhaltensweisen ins Bewusstsein geraten, droht ihre Kunst, Schmoll zu sein, auch immer wieder verdeckt oder verstellt zu werden. Was es für Anja bedeutet, in die „leibliche Maskerade“ einzutreten, wird am Ende der Partynacht deutlich, als Schmoll gemeinsam mit Siri übermütig durch die Nacht rennt (S. 140). Siri läuft mit ausgebreiteten Armen los und Schmoll muss sich mühen, ihr mit seiner rutschenden Hose und seinen tollpatschigen Schritten folgen zu können. Mit „wehendem Hemd“ läuft er hinter ihr her und versucht, sie einzufangen:

„Als er nach ihr griff, wich sie mit einer Rechtsdrehung aus. Von hinten sprang sie ihn an, hielt sich an seinen Schultern fest, und er war froh, diese Schultern zu haben. Sie trugen ihr Gewicht. Sie legte ihm die Arme um den Hals und ließ sich schleppen. Seine Hose rutschte da, wo ihre Schenkel ihn umschlossen hielten. Er lachte, und sie faßte ihm ins Haar und verwüstete es, und er hätte sie so geschleppt bis zum See, bis zu ihrem Haus oder weiter zum Nordpol, zum Nordpolarstern, für diesen einen Griff ins Haar.“ (Ebd.)

Diese Szene zweier ausgelassen durch die Nacht tobender verliebter Jugendlicher steckt voller Freude und Leichtigkeit. Schmoll und Siri sind in jeder nur denkbaren Art verliebt: ineinander, in die eigene Freiheit, in ihre körperliche Berausung und in das hier so unbedarft und unbeeinflusst wirkende Leben im Allgemeinen. Ihr Glück und ihr Übermut, sich ungehemmt dem Augenblick zu überlassen, findet in ihrem Rennen und Fangen ein treffendes Bild. Das Gefühl der Endlosigkeit des Erlebens äußert sich durch das raumgreifende Vorhaben von Schmoll, Siri bis ins Weltall hineinragen zu wollen. Während Lacans Begriff des Genießens ausschließlich sexuell konnotiert ist⁶¹⁴, zeigt diese Szene eine Lusterfahrung, die sich aus der Einfachheit des gemeinsamen Spiels speist. Schmoll verkörpert die Möglichkeit, einen vollkommenen Augenblick in seiner ganzen Tiefe und Intensität zu erfassen. Er ist Schlichtheit und Unschuld. Durch ihn kann Anja ihre erstarrte und belastende Umhüllung einer enttäuschenden Lebensgeschichte und einer perspektivlosen Zukunft ablegen und ihre Sehnsucht nach einem Ende der Wiederholungsstrukturen ausleben. Schmoll ist ein stetiger Neuanfang des Erlebens. Er ist „einfach da“, selbstvergessen und gleichzeitig vollkommen präsent. Anjas „leibliche Maskerade“ ermöglicht es ihr, in ihr Innerstes zu gehen, das entbunden und geschützt von ihrer äußeren sozialen Rolle ist. Die Wechsel der Körperschichten,

⁶¹⁴ Vgl. Lacan: Seminar 20. Siehe Kapitel III. 4.

die sie mit einer den Verstand fast betäubenden Heftigkeit erlebt, ermöglichen ihr, die Welt noch einmal mit dem Erstaunen eines Kindes zu ertasten und ohne die Festlegung durch vorherige Erfahrungen oder Erlerntes neu zu empfinden. Anja und Siri teilen zweifellos ihr tiefes Interesse an der Verkörperung Schmolls. Darüber hinaus stellt sich bezogen auf Siri allerdings schon die Frage, ob sie die Figur des Schmoll an Anja herangetragen hat, weil sie jemanden wieder erkennen möchte; ob sie also noch einen anderen, verborgenen Grund hat. Vermutlich stellt sich nicht nur Anja die Frage, warum Siri ausgerechnet den rätselhaften Schmoll erfindet, sondern auch der Leser, der über ihre Motive auch im Kontext des gesamten Romans im Unklaren gelassen wird.⁶¹⁵

Geschickterweise baut Rávic Strubel zur Klärung, was es mit Schmoll *nicht* auf sich hat, eine Szene ein, die einen scharfen Kontrast zu Anjas Erfahrung setzt. Als Anja/Schmoll und Siri durch die Nacht toben, treffen sie auf Sabine, die betrunken ist und sich über verschiedene exzentrische Lebensvorstellungen auslässt. So entwirft sie eine Reihe verschiedener Körperideen, die sie sowohl aus einem esoterischen Weltverständnis wie auch aus verschiedenen Heilpraktiken zusammengesetzt hat (S. 140f.). Als sie sich im Hinblick auf das Rauchverbot bei der Party über das Fehlen jedes Funkens „Anarchie in der Hochkultur“ beschwert, nimmt Anja den gewohnten Gesprächsfaden „mechanisch“ auf, indem sie ihr bestätigt, dass bald auch das Atmen als hochgiftige Tätigkeit verboten werde (S. 141). Sabine bekundet daraufhin, dass es den Menschen an der Fähigkeit mangle, unabhängig von ihren Körpern zu sein. Sie müssten lernen, zu „abstrahieren“, so wie sie es zum Teil erlernt habe. Dies nenne man „out of body experience“ (ebd.). In der Annahme, Anja könne ihr gedanklich nicht folgen, führt Sabine aus, dass es doch wohl immer schon der geheime Wunsch des Menschen gewesen sei, „außerhalb von der gemeinen Biologie“ zu sein (ebd.). Dies sei auch „der entscheidende Traum von neunzehnhundertzwanzig“ gewesen:

„Körperlose Wesen. Asexualität. [...] Die Männer endlich mal mit 'ner wirklich klaren Vision, weil sie nicht mehr das Jucken in den Eiern definiert. Plus der ausgelagerte Unterleib. Die Babys wachsen in Flaschen. Wir sind frei von Krankheit und Tod. Das ist nach diesen ganzen hilflosen Erste-Weltkriegs-Krüppeln doch *total* angesagt gewesen. Oder später

⁶¹⁵ Auch in Rávic Strubels 2001 erschienenem Debütroman „Offene Blende“ taucht die Figur eines Jungen auf, der allerdings noch mit deutlicheren biographischen Daten und Eigenschaften ausgestattet ist. Der vierzehnjährige James ist Teil einer Schauspielergruppe und fasziniert durch seinen gleichmütigen und „wissenden“ Anschein. (Rávic Strubel: Offene Blende, S. 55ff., S. 63 u. S. 66f.).

Vietnam. Aber worauf läuft das am Ende bloß raus? Auf Maschinenmenschen! *Face-liftings*. Cyborgs.’“ (S. 141f., Hervorhebungen im Original)

All diese Ansätze und Herangehensweisen seien aber in Unkenntnis der „indianischen Weisheiten“ (S. 142) fehlgeschlagen, sonst wäre bekannt, wie man „*Witchcraft* und die ganze Heilerei“ (S. 143, Hervorhebung im Original) für die Befreiung vom Körper-Sein nutzbar machen könne. Seelen beispielsweise könne man in ausgehöhlten Knochen überwintern lassen, „für bessere Zeiten“ (S. 142); allerdings müsse man darauf acht geben, den Knochen gut zu verstopfen, damit die vorübergehend körperlose Seele nicht verloren gehe. Diese Pause vom Körper sei unerlässlich, da eine Seele sonst bei all „diesen *megaaufgepeppten* Fleischbergen“ zugrunde gehe (ebd., Hervorhebung im Original). Eine Seele sei „durchlässig“; sie verkümmere, wenn die Konzentration ausschließlich auf das Herumdoktern am Körper verwendet werde. Erst wenn man dieses Prinzip der Transparenz verstehe, könne man den Körper „benutzbar“ machen. Er habe den Wert eines „Gebrauchsinstruments“ – dummerweise verstehe niemand mehr diese unglaubliche „Magie“ (ebd.).

Sabine stellt hier eine esoterische Vision vor, wie die Abhängigkeit vom Körper – und damit verbunden von Sexualität/ Fortpflanzung, Krankheit, Leid und Sterblichkeit – gelöst werden könne, ohne in das andere Extrem der Manipulation durch die Schönheits- und Verjüngungsindustrie zu verfallen. Die „Transparenz“ oder die Loslösung von der Seele, die zu erkennen und zu verwenden magischer Fähigkeiten bedürfe, sei die Befreiung, nach der der Mensch so sehnsüchtig verlange. Sabines Entwurf, der an verschiedene in esoterischen Kreisen kursierende Vorstellungen anknüpft, ist nicht nur unrealistisch, übersteigert und weltfremd, sondern wirkt auch im Angesicht von Anjas detailliertem und überzeugendem Verwandlungsprozess in Schmoll absurd und plakativ. Zudem nutzt Rávic Strubel Sabines Auftritt, um die Ironie zwischen einer imaginär bleibenden und zudem völlig surrealen Befreiung und Anjas tatsächlich erlebter „Verwandlung“ vorzuführen. Sabine bekundet während ihrer Ausführungen beispielsweise großspurig, dass sich Anja dies alles natürlich nicht vorstellen könne: „Da staunste jetzt, was? Das verrät ich sonst keinem. Das verrät ich heute ausnahmsweise nur dir.“ (S. 141) Sabine ist davon überzeugt, dass sie eingeweiht und daher dem üblichen Verständnis des Körper-Seins überlegen ist. Dies bringt sie später auch zum Ausdruck, als sich das Gespräch dem mysteriösen Schmoll zuwendet, von dem es im Camp heißt, er habe die 3.000 Euro gestohlen. Sabine mutmaßt, dass

etwas an dieser Geschichte dran sein müsse, obwohl diese Überzeugung natürlich Anjas Nüchternheit zuwiderlaufen müsse. Sie selbst aber hoffe auf eine „Begegnung“:

„Er muß mir *begegnen*. Aber wie soll ich hier eine Begegnung haben, alle sind so absolut *over the top*, daß man einfach nichts mehr *sehen* kann.“
(S. 143, Hervorhebungen im Original)

Die Ironie der Situation liegt darin, dass Anja/Schmoll in eben diesem Moment vor ihr steht und sich während der gesamten Ausführungen wünscht, sich endlich wieder hauptsächlich um den Jungen kümmern zu können (S. 142). Sabine jedoch ist sich ihrer Weitsicht und Weisheit sicher. Auf die Frage, ob sie denn wisse, wer Schmoll sei, antwortet sie selbstsicher, er habe sich mit schwedischen Immobilien verspekuliert und lebe jetzt als Einsiedler im Wald. Zufrieden fügt sie hinzu: „Manche Dinge weiß ich eben.“ (S. 144) Diese Bekundung wirkt gerade auch im Kontext ihrer Frage an Anja/Schmoll und Siri, was sie mit der angebrochenen Nacht noch machen werden, vollkommen absurd, denn Anja bleibt nichts anderes, als ihr lakonisch zu antworten: „Wir warten auf Transparenz.“ (S. 142) Dieser Begriff, der bei Sabine esoterisch und mystifizierend vereinnahmt wird, erhält bezogen auf die Figur des Schmoll durchaus einen treffenden Charakter. Schmoll ist das, was bei Anja zum Vorschein kommt, wenn sie sich vollständig durchlässig macht. Diese Durchlässigkeit ist jedoch konkret zu verstehen: zum einen als Prozess des Sich-Selbst-Vergessens und der Erneuerung der Erlebensqualität, zum anderen als Auflösung der bisher auf eine bestimmte Art und Weise als fest gefügt erfahrenen Körperkonturen und des Wahrnehmungswechsels der Muskelschichten. Während Sabine auf eine Erweckung wartet, führt Schmoll eine ganz andere, letztendlich stärker am Leben orientierte Möglichkeit der Verwirklichung des Traumes von der Befreiung vom Körper vor. Vor allem die Verwendung der verschiedenen Muskelschichten, die die Haltung und den Ausdruck der Person stark verändern können und auf diese Weise auch unterschiedliche Gefühlsstimmungen und Handlungsmöglichkeiten mit sich ziehen, ist nachvollziehbar und beeindruckend.

Im Verlauf der Kapitel über Anjas „Verwandlung“ ist deutlich geworden, wie kleinschrittig und vielschichtig die Verwirklichung der Schmoll-Figur ist, bis diese als eigenständige Erfahrung existieren kann, ohne Anjas Persönlichkeit zu spalten. Im Gegensatz zu einer esoterischen Vorstellung des Menschen, die eine zwangsläufig phantastisch bleibende Trennung von Körper, Geist und Seele erträumt, ist Schmolls Entstehung anhand der verschiedenen Mechanismen und Entwicklungsstufen lebendig

und nachvollziehbar geworden. Lacans Beschreibung des Imaginären verhilft dazu, diesen Prozess rückblickend in seiner Kompaktheit zusammenzufassen: Schmoll ist eine imaginäre Erschaffung, die auf eine Erneuerung des Erlebens zielt und Werte wie Freiheit und Unvoreingenommenheit zum Ausdruck bringt. Diese imaginäre Ebene ist der Ausgangspunkt der kommenden erlebten „Verwirklichung“, die damit einhergeht, ein erstarrtes Bild zu durchbrechen und durch einen zeitweisen Neubeginn – ein neues, als „authentischer“ wahrgenommenes Bild – zu ersetzen. Lacan nennt „die Illusion des Eins-Sein-Wollens mit sich selbst als einem anderen“ in Bezug zum Spiegelstadium als Inbegriff des Imaginären.⁶¹⁶ Diese Illusion bekommt bei Rávic Strubel eine ganz eigene Wendung: ebenso wie es der Säugling im Anblick seines Spiegelbildes erlebt, das zu einer Verkennung seiner Selbst führt, zeigt die Figur Anja/Schmoll die imaginierte Einheit einer Person, die eine andere hinzugewinnt, ohne dass die Vorherige verloren ginge. Anjas alter, inzwischen ungewollter Erlebnishorizont wird durch ein neues, begehrtlicher erscheinendes Bild, das nun als „tatsächliches Sein“ erfahren wird, ersetzt. Die längst zu eng gewordene Hülle ihrer bisherigen Maske tritt zurück, um einer Neuen, Lebendigeren Platz zu machen. Diese noch frische und überraschende Maske des Schmoll wird als Rückkehr zum Wesentlich bzw. als „authentische Identität“ inszeniert. Der im Spiegelstadium dargelegte Konflikt klärt sich in der „Verwandlung“ für einen genussvollen Augenblick, um später von einem neuen Konflikt – der aggressiven Reaktion Svenjas und Ralfs – abgelöst zu werden. Die Übermacht der als negativ empfundenen Bilder verschwindet in Anjas hartnäckigen Unterfangen, sich selbst zu vergessen, und führt so zu einer zuvor nicht erlebten Offenheit der Seins- und Handlungsmöglichkeiten. Auch dies ist eine Seite des von Lacan beschriebenen Imaginären: es ist der Raum der Neuerschaffung, der kreativen Erfahrung vielfältiger Bilder, Vorstellungen und Möglichkeiten. Die Entdeckung des Schmoll ist Anjas Berührung mit ihrer Schöpferkraft. Diese verhilft ihr zur Erfüllung ihres Begehrens nach einem Neuanfang und zur Konkretisierung ihres Wunsches nach einer unvorhersehbaren und vertrauenserweckenden Liebesbeziehung. Die Option der „Verwandlung“ speist sich überhaupt erst aus der menschlichen Fähigkeit zur Imagination; ebenso die Erfahrung von Unmittelbarkeit, Spontaneität und Kreativität. Die imaginäre Erschaffung des Schmoll – die Erstaunlichkeit zweier Personen in einem einzigen, wandelbaren Körper, die ich als „leibliche Maskerade“ beschrieben habe –

⁶¹⁶ Lacan: Spiegelstadium, S. 64. Vgl. Kapitel III. 3.

nimmt ihren Weg durch verschiedene Phasen der Benennung und des Hineinsprechens bis hin zum Versuch der tatsächlichen Verkörperung (im Sinne der Selbsterfahrungsqualität). Indem die Frauen ihre Vorstellungen und Wünsche kommunizieren, setzen sie den Verwandlungsprozess in Gang und sorgen für seine zunehmende Intensivierung. Die sprachliche Ebene bzw. die Gestaltung des literarischen Textes ist außerdem für den Leser von entscheidender Bedeutung, um die Entwicklung unmittelbar miterleben und nachvollziehen zu können: vor allem der wechselnde bzw. schwankende Gebrauch der Pronomina zeigt die „Vollkommenheit“ der erfahrenen „Verwandlung“, die in letzter Konsequenz zum Verschwinden von Anjas bisheriger Selbsterfahrung und zu Schmolls Erscheinen innerhalb seines möglichen Erlebnisraumes führt. Darüber hinaus rückt Rávic Strubel Anjas/Schmolls Körperlichkeit durch ihre Beschreibung der Körperkonturen und Muskelschichten ins Zentrum, was meiner Ansicht nach ganz wesentlich dafür verantwortlich ist, den Verwandlungsprozess nicht als metaphorische Erfindung oder phantastischen Entwurf zu verstehen, sondern auf seinen (konzipierten) „wirklichen Erlebnisgehalt“ hin zu durchdenken. Wie auch in der zuletzt erfolgenden Liebesnacht zwischen Siri und Schmoll deutlich wird, versucht Rávic Strubel zu betonen, dass die beschriebene Erfahrung vom Leser als eine tatsächlich erlebbare oder zu erfüllende verstanden werden soll.

Wie deutlich wurde, speist sich die „Verwandlung“ Anjas aus dem Ineinandergreifen verschiedener Vorgänge: der imaginären Erschaffung, der sprachlichen Formung und Konkretisierung, der Verkörperung und dem Ausprobieren der Erfahrung. Butler spricht in „Körper von Gewicht“ auch davon, dass Sprache und Körper „gänzlich miteinander verfigt“ sind und daher „chiasmatisch in ihrer wechselseitigen Abhängigkeit“.⁶¹⁷ Die Figur des Schmoll kann als ein überaus passendes literarisches Beispiel verstanden werden, um den Prozess des Werdens im Wechselspiel von Sprache und Körper nachzuvollziehen.

Über diese Beschreibung des Verwandlungsprozesses hinaus bleibt aber zu fragen, wie der gesamte Vorgang aus einer übergeordneten Perspektive betrachtet werden könnte. Auch hier kommt Butlers Ansatz zum Tragen, da er den Prozess einer performativen

⁶¹⁷ Butler: Körper von Gewicht, S. 105.

Gestaltung als subversive Praxis beschreibt⁶¹⁸, die dazu verwendet werden kann, starre Geschlechter- und Begehrenskategorien zu öffnen und dem individuellen Erleben mehr Raum zu geben. Butler schreibt, dass Körper sich im Wechselspiel zu anderen Körpern und Objekten materialisieren, wie es auch auf Schmoll zutrifft.⁶¹⁹ Dieser Entwicklungsverlauf verleihe Körpern erst ihre (Ge-)Wichtigkeit; er sei also maßgeblich dafür verantwortlich, welcher Körper anerkannt und welcher verworfen werde.⁶²⁰ Bezogen auf Schmoll ist klar, dass sein Wichtigkeitsgehalt in der Beziehung der Frauen einen absoluten Wert besitzt, während er von außen – durch die Campmitarbeiter und besonders Ralf – verurteilt wird und der Gewalt ausgesetzt ist. Um nicht normative Körper vor derartigen Übergriffen zu schützen, plädiert Butler für ein neues Durchdenken des Physischen und des Psychischen.⁶²¹ Dadurch, so hofft Butler, könne die Anatomie endlich aus der Bewertung und Signifizierung entlassen werden, der sie durch imaginäre Schematisierungen unterworfen ist.⁶²² Die Möglichkeit eines neuen Durchdenkens könne mit dem Vollzug subversiver Praktiken einhergehen, durch die Geschlechter- und Körperkategorien unglaublich gemacht werden.⁶²³ Die Verfehlung der „heterosexuellen Matrix“ helfe, alternative Handlungsmöglichkeiten aufzuzeigen und so die Gesamtheit der menschlichen Selbstwahrnehmung und seiner Erfahrungen an die Stelle einer normativen Sexualität und eines schematischen Körperbildes zu setzen.⁶²⁴

Ohne Zweifel ist das Schöpfungsspiel der beiden Frauen bzw. die literarische Gestaltung dieses Vorgangs eine subversive Praxis, die beeindruckt und bei näherer Beschäftigung enorme Wirkungskraft entfalten kann. Die Existenz einer Figur wie Anja/Schmoll, die sowohl die Wiederholung eines eindeutig hetero- oder eindeutig homosexuellen Musters wie auch die Festlegung auf ein bestimmtes Lebensalter zielgenau verpasst, ist hervorragend dazu geeignet, die Kategorisierung von Sexualität, Geschlecht und Körper als Einschränkung und Diskriminierung zu entblößen. Rávic Strubel führt mit Anja/Schmoll eine Figur vor, die ganz im Sinne Butlers dazu verhilft,

⁶¹⁸ Vgl. Butler: *Unbehagen der Geschlechter*, S. 209ff.

⁶¹⁹ Butler: *Körper von Gewicht*, S. 110.

⁶²⁰ Ebd., S. 58.

⁶²¹ Ebd., S. 98ff.

⁶²² Ebd., S. 101.

⁶²³ Butler: *Unbehagen der Geschlechter*, S. 208.

⁶²⁴ Ebd., S. 207.

ein „alternatives Imaginäres“ zu öffnen, zu vergrößern oder überhaupt erst anzuerkennen.

2.6 Eine Liebe zum ersten und einzigen Mal

Nachdem Anja mit dem Kanu zum Haus geflüchtet ist, um den Aggressionen und Repressionen im Camp zu entkommen, auf Siris Wunsch hin die vorgestellte Geschichte des Jungen erzählt hat und wegen ihrer Übertreibungen bezüglich Nazi-Vater und Lebensborn-Vergangenheit in Konflikt mit Siri geraten ist, beruhigt sich die Atmosphäre wieder und die Frauen tauchen in ihre gemeinsame Liebesnacht ein (S. 153-173). Siri tritt zu Anja, die nach ihrem Erzählrausch in einen Zustand der Ernüchterung gefallen ist, und berührt mit ihren Händen Anjas Gesicht. Dieser kommt es so vor, als sei ihr Gesicht vorher nicht da gewesen, als entstehe es quasi erst unter Siris Berührung (S. 166). Dieses Bild des Gesicht-Werdens steht symbolisch für das Ablegen der bisherigen, veralteten Maske sowie für das gegenseitige Erkennen und Anerkennen der beiden Frauen. Jetzt erst ist es Anja auch möglich, als Schmoll zu sprechen, ohne ihre Worte als Bruch der Verwandlung zu empfinden (S. 168). Es ist Schmolls sehnlichster Wunsch, Siri möge ihm immer weiter zuflüstern, wie sie ihn lieben wolle, um den Genuss des Augenblicks länger festzuhalten. Siri bewundert zunächst sein Hemd, knöpft es ihm auf und bittet, ihn in Ruhe betrachten und anfassen zu dürfen (S. 166). Lachend bestätigt sie ihm/ihr, wie schön er/sie ist: „Sie haben den Körper einer Frau [...] Aber Sie sind ein Junge.“ (S. 167) Seine/ihre Schultern, Handgelenke und Augen, so betont Siri, ließen ihn deutlich zum Vorschein kommen, so dass sie nun genau wisse, wie er aussehe. Vor allem sein verwuscheltes blondes Haar und sein Laufstil stünden ihr vor Augen (ebd.). So fasziniert Anja Siris Sprechen zuhört, dennoch überkommt sie ein Unbehagen, mit halb entblößtem Körper ihrem Blick ausgesetzt zu sein. Möglichst unmerklich versucht sie, ihr Hemd wieder zuzuziehen und ihre Brüste zu verbergen (ebd.). Als Siri ihrer Geste gewahr wird, bittet sie sie, sich nicht zu bedecken, sondern ermutigt sie, sich als sie selbst – mit ihrem erneuerten Gesicht und Körper, so wie er ist – zu zeigen. Anja ist noch irritiert, weil sie davon ausgeht, dass ihre Brüste nur dabei stören können, Schmoll zu sein. Siri jedoch versagt ihr diese Einschränkung, indem sie insistiert: „Was Sie sich immer so denken! Als

würde das eine Rolle spielen.“ (ebd.) Um ihre Worte zu unterstreichen, ergreift sie Anjas Hände, so dass ihr Hemd wieder auseinander fällt.

Als Siri später mit den Händen über den Körper des Jungen fährt, um seinen Umrissen nachzuspüren, fragt sich Anja, ob eigentlich der Junge ihren Körper verändere oder ob es eine Veränderung in ihrem Körper ist, auf die sie wie ein Junge reagiere (S. 170). Diese Überlegung, die ebenso wie ihre Verlegenheit über ihre Brüste die Frage aufwirft, welchen Weg ihre Selbstbestimmung und Wahrnehmung nimmt, richtet den Fokus auf die Bedeutung von Leiblichkeit und Erleben. Worauf basiert der Mensch: ist er sein biologischer, geschlechtlicher Leib, sein bisher gelebter oder frei gestalteter Körper, seine Wunschidentität oder seine Rolle im sozialen Gefüge? Rávic Strubel beantwortet diese Fragen zunächst denkbar positiv – als offener Möglichkeitsraum, der eine neuartige Liebesfähigkeit mit sich bringt – um sie später, wie die weiteren Kapitel zeigen werden, in geradezu extremer Art und Weise scheitern zu lassen.

Die Offenheit, mit der sie jedoch Anja/Schmoll und ihre/seine Liebesnacht mit Siri darstellt, bricht den Fokus auf die Festlegung und Bedeutsamkeit von Geschlechtlichkeit und Sexualität vollkommen. Dies zeigt sich auch daran, dass dieser Liebeskonstellation kein stimmiges Etikett nach den geltenden normativen Bewertungskriterien gegeben werden kann. Handelt es sich um eine lesbische Liebesbeziehung? Zu bejahen ist dies nur, wenn der biologische Leib als Maßstab gesetzt wird, obwohl er textintern davon enthoben wurde. In gewisser Weise ist eine Verneinung viel schlüssiger, insofern die Frauen eine heterosexuelle Beziehung zwischen einem Mädchen und einem Jungen inszenieren und ausschließlich an dieser interessiert sind. In diesem Sinne ist Anjas „Erektion“ am Strand (S. 129) als der Moment zu bezeichnen, in dem die homosexuelle Beziehung in eine heterosexuelle umspringt. Die Uneindeutigkeit der Bezeichnung ihrer Beziehung insgesamt ist im Grunde der Höhepunkt der Auflösung jeglicher normativer Vorgaben: weder Homo- noch Heterosexualität „greifen“ als Muster. Selbst wenn man versucht, sich mit dem Verweis auf eine bisexuellen Spielart aus der Affäre zu ziehen, gilt es dennoch, die Parameter dieser Konstellation weiter zu bestimmen, wie ich es im Verlauf meiner Analyse getan habe.

Doch was genau begehren eigentlich die beiden Frauen? Nachdem Schmoll sich das erste Mal getraut hat, Siri zu küssen, bittet diese ihn, sich hinzulegen und zu schlafen. Der Schlaf werde sie retten (S. 168). Worin genau diese Rettung im Schlaf besteht, wird

nicht weiter ausgeführt. Vielleicht verweist sie auf die quasi traumwandlerische Sicherheit hin, mit der die beiden ihren weiteren Liebesakt begehen wollen.⁶²⁵ Rávic Strubel gestaltet diese Szene recht geschickt, indem sie den Leser Siris und Anjas/Schmolls Berührungen, Gefühle und geflüsterte Liebesworte in indirekter Rede verfolgen lässt. Nach Siris einleitender Betonung, dass Schmoll sie jetzt lieben dürfe, heißt es:

„Sie sagte, daß er sie jetzt haben dürfe. Sie sagte, sie wisse, wie schwierig es für ihn sei. Daß er niemandem traue. Aber sie gehöre jetzt ihm. Sie sagte, es sei jetzt soweit. Es werde jetzt für immer sein. Sie sagte, sie streife sich die Träger von den Schultern. Das Kleid falle zu Boden, unter dem Kleid sei sie nackt. Sie sagte, sie begehre ihn. Sie fürchte ihn. Sie sagte, noch betrachte er sie.“ (S. 169)

Anja/Schmoll greift diese Sprache ihres Liebesaktes auf:

„Ich sagte, er umarme sie. Er streiche ihr das Haar aus dem Gesicht und ziehe sie an sich. Ich sagte, es überrasche ihn, wie nachgiebig sie sei. Es errege ihn. Die Laute, die seine Hände aus ihr hervortreiben, erregen ihn. Ich sagte, er gleite mit seinen Fingern über ihre Schenkel.“ (S. 170)

Die darauf folgende Beschreibung des Höhepunktes der beiden erinnert in seiner irritierenden Neuartigkeit an Schmolls „Erektion“ am Strand. Es heißt nämlich: „Die Befriedigung der beiden war abrupt; meine eigene dagegen verzögert, zeitversetzt.“ (S. 171) Wie genau dies vorzustellen ist, bleibt offen, jedoch lässt es an die Beschreibung der verschiedenen Muskelschichten denken, die je nachdem, welche Persönlichkeit gerade in Erscheinung ist, reagieren und zum Vorschein kommen. Schmolls frühere und Anjas zeitversetzte Befriedigung benennt zudem noch einmal die

⁶²⁵ Die Bedeutung des Schlafs erschließt sich möglicherweise ebenso wie die Motive des Jungen und des verlassenen Hauses über den Roman „Hinter dem Schlaf“ von Antje Wagner, der 2005 erschienen ist. Rávic Strubel erwähnt die Autorin in ihrer Danksagung zu „Kältere Schichten der Luft“. Dort heißt es u.a.: „Mein Dank gilt außerdem Antje Wagner für ihre Variation zum Thema; Anregung, Auseinandersetzung, Allusion.“ Wagner konzipiert in „Hinter dem Schlaf“ einen ultimativen Sehnsuchtsort – ein abgelegenes Haus in einer unendlichen Eislandschaft –, an dem Maske und wahres Gesicht des Menschen in einem Prozess der Selbstvergessenheit wieder verschmelzen können. Die so entstehende Unschuld und Reinheit ermöglicht es den Figuren, sich schließlich auf eine neue, noch vollkommen unvoreingenommene Liebesbeziehung einzulassen. So zum Beispiel S. 260 ff.: „Niemals zuvor hatte sie ihrer Sehnsucht ein Gesicht gegeben, und jetzt tat sie es, und es war ihr Gesicht, das dort an der Wand hing. Das in Gips verewigte Gesicht des Jungen, der ein Stockwerk über ihr schlief. [...] Dieses Ziehen in ihr. An ihm zu sein. Nah. An seinem Schlaf. Seiner Haut. [...] Vielleicht kann man einen Namen verlieren, dachte sie. Aber ein Gesicht? [...] Das war der Moment, an dem sein Gesicht brach. Er weinte. [...] Sie ließ sich anschauen und schaute vorsichtig zurück. Sah ihn, diesen Jungen. [...] Und ein Zerbrechen von etwas Zähem, Unbrauchbarem, das sich auf ihrem Gesicht abgelagert hatte.“

Existenz zweier gleichberechtigt agierender Persönlichkeiten in einem Körper, deren Erleben aneinander gekoppelt ist.

Im Verlauf der gemeinsamen Nacht spricht Siri mehrmals darüber, dass ihre Liebe „immer das erste und das letzte Mal“ sei (S. 167), um Anja/Schmoll auf die Besonderheit des Augenblicks zu verweisen. Diese ist für Siri, die bereits vorher ihren Wunsch nach Intensität und Zwangsläufigkeit artikuliert hat, ganz zentral. Jeder Anflug einer sinnlich abgestumpften Wiederholung ist ihr zuwider (S. 56). Anjas Gedanken kreisen unterdessen um die Frage, in welchem Zustand sie sich als Schmoll befindet: „Ich war jetzt in einem Alter, in dem ich nie gewesen war. Vielleicht waren wir beide dort. Siri und ich. Es hatte mit Unschuld zu tun.“ (S. 170) Nach ihrer späteren Befriedigung taucht diese Überlegung noch einmal auf: „Auch das hatte mit Unschuld zu tun. Als entstünde Unschuld erst, nachdem man genug gesehen hat.“ (S. 171)

Beides – das erste und einzige Mal und der Verweis auf einen Zustand der Unschuld – benennt die Sehnsucht, die sozial erlernte Art des Fühlens aufzugeben, um wieder individuell liebesfähig zu werden. Meiner Ansicht nach gestaltet Rávic Strubel hier das, was Lacan in seinem Seminar „Encore“ als einen Aspekt des Begehrens ausführt: das Begehren des Menschen, die Mauer zum Anderen zu überwinden und so zu einer Erfahrung des Eins-Seins vorzustoßen.⁶²⁶ Anjas/Schmolls und Siris Liebeserlebnis scheint – auch wenn Lacan den Spalt zum Anderen zu Recht als unüberwindlich kennzeichnet⁶²⁷ – mit einem derartigen Absolutheitsanspruch einher zu gehen. Dieser speist sich auch aus Anjas „Verwandlung“ als einem Akt der Vervollständigung und des momentanen Vollkommen-Werdens der Erlebenserfahrung. Nicht nur Anja verschmilzt mit dem Jungen Schmoll, auch Siri erlebt in der gemeinsamen Liebesnacht eine Verschmelzung, die sie von der Abgrenzung zum Anderen entbindet. So erinnern sich die beiden Frauen auf der Bootsrückfahrt an ihr Erlebnis:

„Wie sie ihm die Hände [...] in die Gesäßtaschen seiner Hose [schiebt], um ihn noch enger zu haben, bis er denkt, gleich verschwindet sie in der Matratze, dann ist sie nicht mehr da, und er muß sich leichter machen auf ihr, weil er plötzlich Angst hat, oder war sie das, die gesagt hatte, sie hätte Angst, oder war es doch seine Angst davor, daß er sie am Ende noch unsichtbar machte, daß er selbst wieder unsichtbar würde –“ (S. 173).

⁶²⁶ Vgl., Lacan: Seminar 20, S. 50.

⁶²⁷ Ebd., S. 15.

Die Erfüllung ihres Begehrens ist mit dem Gefühl verknüpft, sich aufzulösen oder unsichtbar zu werden. Dies kann sowohl als Befreiung gedeutet werden, die die Basis für eine Erneuerung darstellt, wie auch als Angst, nach dieser Erfahrung wieder von einem Dasein gefangen zu werden, das ihr wahres Selbst, das in ihrer Liebesbeziehung zum Vorschein kommen durfte, wieder zum Verschwinden bringt. Eins jedoch betont Rávic Strubel bei ihrer Inszenierung einer vollkommenen Liebesbegegnung noch zusätzlich. Während der Bootsfahrt sagt Anja zu Siri: „Er wird nicht denken, daß er alles geträumt hat. Das nicht. Dann hätte er ein Problem mit dem Verstehen. Dann wäre er bloß aufgewacht.“ (S. 172) Hier stellt die Autorin wie auch an anderen Stellen sicher, dass die Liebesnacht von Anja/Schmoll und Siri nicht als Traum fehlinterpretiert, sondern im tatsächlichen Erleben verortet wird. Sowohl die „Verwandlung“ wie auch der absolute Liebesmoment sollen als tatsächlich mögliche Erfahrungen verstanden werden.

3. Macht und Gewalt der „heterosexuellen Matrix“

Im gleichen Maße, in dem sich die Liebesbeziehung zwischen Siri und Anja/Schmoll intensiviert, steigert sich auch die von Anfang an gereizte und bedrohlich erscheinende Atmosphäre im Camp. Rávic Strubel gestaltet in „Kältere Schichten der Luft“ einen scharfen Kontrast zwischen der positiven, bereichernden Seite der Verwandlung, die die beiden Frauen erleben, und der damit verknüpften aggressiven gesellschaftlichen Reaktion, die einer Schattenseite oder einem Abgrund der Maskerade gleicht. Die Autorin, die selbst zeitweilig als Beleuchterin in einem New Yorker Theater gearbeitet hat und diesen biographischen Hintergrund auch der Figur der Anja zuschreibt⁶²⁸, verwendet in ihren Romanen immer wieder Hinweise auf Lichtverhältnisse oder fotografische Aspekte, um gezielt Stimmungen zu erzeugen. Rávic Strubels Debütroman trägt sogar den Titel „Offene Blende“ und verweist so auf ihr Interesse an der fotografischen Arbeit mit Schärfe und Unschärfe. Ein mit offener Blende fotografiertes Motiv besitzt eine geringe Schärfentiefe, so dass im Bildvordergrund

⁶²⁸ In „Kältere Schichten der Luft“ heißt es: „Und wer war ich denn schon: weggezogen von zu Hause, ein Fernstudium nicht abgeschlossen, als Beleuchterin an einer heruntergekommenen Bühne andere ins Licht gesetzt.“ (S. 22) Außerdem S. 46: „Als ich einschlief, brach dort, wo es dunkel sein sollte, Feuer aus. Ich glaubte, den falschen Hebel am Lichtpult über der Bühne erwischt zu haben, und streckte die Hand aus, um das zu korrigieren, um die Darstellerin in ein neues Licht zu tauchen.“

einzelne Details konturiert ins Zentrum gestellt werden. Der Hintergrund besitzt stattdessen eine verschwommene Flächigkeit und kennzeichnet so einen Bereich des Ungewissen und Unklaren. Indem der unmittelbare Nahbereich in den Fokus gerät, entsteht ein deutlicher Gegensatz zwischen den verschiedenen Bildebenen. Rávic Strubel überträgt diese fotografische Technik auf den Handlungsaufbau und die Figurengestaltung ihrer Romane. Diese zeichnen sich alle auf jeweils eigene Art und Weise durch klar konturierte Wechsel zwischen präzisen Details, scharfen Kontrasten, Widersprüchen und Unklarheiten aus.⁶²⁹

Im Folgenden möchte ich zunächst kurz auf die in „Kältere Schichten der Luft“ vorkommenden Facetten des Lichts und auf verschiedene beängstigende Andeutungen in Bezug auf die Figur der Sabine eingehen, um dann die Reaktionen der Campchefin Svenja und des Mitarbeiters Ralf auf Anjas Veränderung und ihren Kontakt zu Siri zu beschreiben. Svenja und Ralf verkörpern die Wirkungsweisen der von Butler so bezeichneten „heterosexuellen Matrix“, insofern sie eine mögliche hintergründige Faszination und gleichzeitige Abwehr der Homosexualität, den Zwang zu einer Maskerade der (heterosexuellen) Weiblichkeit sowie die Angst vor der Demaskierung heteronormativer Erwartungen vorführen. Im Verlauf des Romans kommt es wiederholt zu aggressiven verbalen Übergriffen, Demütigungen und Erniedrigungen, einem Vergewaltigungsversuch und einer perfiden Erpressung. Am Ende eskaliert die Situation vollständig und Ralf stürzt bei einer Prügelei mit Schmoll so unglücklich, dass er zu Tode kommt. Auf diese Weise wird Anja, die sich anfangs neutral verhalten hat und dann zum Opfer der gewalttätigen Campmitarbeiter geworden ist, selbst zur Täterin bzw. Schuldbeladenen.

„Kältere Schichten der Luft“ beginnt mit einer hintergründigen Beschreibung der Lichtverhältnisse im Camp, die den Leser auf die Wechselhaftigkeit der Stimmungen und Geschehnisse einstimmt:

„Vom Licht wußten sie alles.

Sie kannten es in jeder Schattierung. Sie hatten gesehen, wie es den Himmel brüchig und zerrissen erscheinen ließ oder blauschwarz gewacht. Sie

⁶²⁹ Rávic Strubels Nachfolgeroman „Sturz der Tage in die Nacht“ arbeitet ebenfalls mit einem scharfen, abwechslungsreichen Kontrast aus einer präzise beleuchteten Liebeserfahrung und der detaillierten Beschreibung von Vogel- und Naturbeobachtungen auf einer Ostseeinsel sowie der dunklen Seite einer nur in Ansätzen deutlich werdenden DDR-Vergangenheit und der Unklarheit einer Inzestbeziehung.

wussten, wie das Licht unter anschäumenden Wolken aussah, wie es schräg einfiel am Fjäll, wie es die Felsen, hoch oben den Wald und am Seeufer das dichte Unterholz traf. Sie wussten, wie flüchtig, wie trügerisch es war. Erstrahlte der See eben noch türkis bis zum Grund, lag er im nächsten Moment schon stumpf und geschlossen da wie Asphalt. Sie hatten gesehen, wie das Licht bei Regen Kiefern und Brombeerbüsche matt erscheinen ließ, sie hatten gesehen, wie es morgens um vier auf vom Steinschlag verwüsteten Straßen und mittags auf dem kurzgeschnittenen Rasen schwedischer Vorgärten war. Sie kannten es in von Hitze flirrendem Gelb, im grünlichen Schimmer des Abends, sie konnten sagen, wie es über dem Dach des Geräteschuppens an verhangenen Tagen aussah.“ (S. 7)

Obwohl es zunächst so erscheint, als ob die Campmitarbeiter „wissend“ sind – sich also auskennen, erfahren und kompetent sind –, wird hier schnell deutlich, dass sich ihr Wissen nur auf die Kenntnis der flüchtigen, trügerischen Verhältnisse bezieht. Die Doppeldeutigkeit des Lichts und der Worte spiegelt die Verunsicherung der Campbewohner wider und führt außerdem dazu, dass auch der Leser von Anfang an mit der Frage konfrontiert wird, ob er die Gegebenheiten zu erkennen vermag, ob sie verlässlich sind oder nur so erscheinen. Die Erwähnungen des zugleich äußerst intensiven und hintergründigen Lichts sowie seiner abrupten Umschwünge ziehen sich durch den gesamten Roman und halten so ein Gefühl der Warnung und der Bedrohung stets präsent. Das Licht wird als diffus (S. 125), als flirrend und grell (S. 150f.) beschrieben; es wirft lange, harsche Schatten (S. 22) und erscheint oft „schwer, wie flüssig gewordenes Metall“ (S. 81). Abends fällt es dünn und bläulich über den Platz (S. 104); in der Dunkelheit der Nacht wird es unerbittlich kalt (S. 16); tagsüber hingegen blendet die Sonne unerbittlich und erzeugt den Eindruck einer sich schnell entzündenden Stille und eines alles versengenden Schwelbrands (S. 23). Siri macht einmal am Anfang ihrer Beziehung zu Anja eine seltsame Bemerkung über das Licht, die diese aufhorchen lässt: „Wissen Sie, was am gefährlichsten ist? [...] Am gefährlichsten ist zuviel Licht!“ (S. 77) Als Anja irritiert nachfragt, was sie damit meint, erklärt Siri:

„Das Licht legt sich unter die geschlossenen Lider. Das haben Sie doch beobachtet. Manchmal kann man es meiden, aber wenn es da ist, drängt es sich darunter, es zwingt seine Klingen in den Kopf. Habe ich Ihnen das nicht gesagt?“ (S. 78)

Das Licht erscheint hier wie ein gewaltsamer Eindringling, der den Menschen Verstand und Vernunft raubt und die Führung über sie übernimmt. Siris Bemerkung wirkt mysteriös und unheimlich, weil sie sich nicht in ein allgemeines Verständnis integrieren

lässt. So entsteht der Eindruck einer versteckten Gefahr, die irgendwann drohen könnte und möglicherweise sogar etwas mit Siri zu tun hat.

Die beunruhigende Stimmung im Camp spiegelt sich vor allem in Sabine wider, die sich durch ihre esoterische Ader von Anfang an am Rand der Gruppe befindet und so schnell zum Opfer gemeiner Scherze und Übergriffe wird. So kann sie ihr Frühstück nur noch „in Lauerstellung“ (S. 40) einnehmen, weil die anderen wiederholt gleichzeitig aufstehen, so dass die Klappbank unter ihr zusammenbricht. Als sie versucht, sich in die Mitte zu setzen, drängen die anderen sie immer wieder lachend nach außen. Einmal beichtet Sabine Anja, dass sie immer häufiger Angst hat, weil ihr die Atmosphäre im Camp wie eine Art „Totenruhe“ vorkommt. Andeutungsweise bricht es aus ihr heraus:

„erst der Streß, dann die Alk-Orgien und früh der Sauerschmerz, da bildet man sich alles mögliche ein, zum Beispiel gestern abend, da haben sie, als das Feuer richtig hoch war, da sind sie angekommen und wollten, sie haben mich –...“ (S. 102).

Während Siris und Anjas/Schmolls inszeniertes Liebesspiel Nähe und Vertrauen erzeugt, wird Sabine mit der boshaften, bedrohlichen Seite eines im Alkoholrausch ausufernden Spiels konfrontiert. Sabine scheint zu erleiden, was Anja ohne Siris Initiative erlebt hätte. Sabine verkörpert die Auslieferung und zunehmende Ausweglosigkeit an eine aggressiver werdende Gruppendynamik. Einmal wird sogar angedeutet, dass auch Sabine Opfer von Ralfs sexueller Gewalt geworden sein könnte. Nach seinem Versuch, Anja zu vergewaltigen, sagt Sabine nachdenklich zu ihr: *„na ein Glück, dann ist bei dir ja alles noch mal gut gegangen.“* (S. 70, Hervorhebung im Original) In einer späteren Szene am Strand streicht Ralf ihr vertraulich über die Schulter und nennt sie „Binchen“, um so Anja, die dabei steht, zu quälen (S. 122).

Die am Anfang noch unfokussierte, zum Teil offen aggressive, zum Teil aber auch hintergründig bedrohlich wirkende Atmosphäre im Camp zentriert sich bald auf Anja, sowohl wegen ihrer Liebesbeziehung zu Siri als auch wegen ihrer die Campmitarbeiter störenden leiblichen Maskerade als Schmoll. Im Folgenden sollen, wie bereits angekündigt, die verschiedenen Reaktionen auf Anjas Verweigerung einer heterosexuellen Weiblichkeitsmaskerade nachvollzogen und durch Butlers Theorie ergänzt werden.

3.1 Svenja: Das Zusammenspiel der Faszination und der Abwehr von Homosexualität

Neben Ralf ist Svenja maßgeblich für die Übergriffe an Anja verantwortlich. Bereits am Anfang des Romans kommt es zu einer Szene, die zeigt, dass Anja ihrem Verhalten schutzlos ausgeliefert ist. Während sie nackt unter der Dusche steht, kommt Svenja herein, reißt den Duschvorhang zur Seite und fragt sie forsch über den Materialzustand der Paddel aus. Anja bemüht sich zunächst, auf die Missachtung ihrer Privatsphäre ruhig zu reagieren und erwidert, dass die splitternden Holme eine Gefahr für die Jugendlichen darstellen (S. 19). Als Svenja sie auffordert, die Paddel mit Paketband zu umwickeln, weist Anja sie in bewusst freundlichem Tonfall darauf hin, dass sie selbst – immer noch nackt in der Dusche stehend – nicht mit Paketband umwickelt sei. Anstatt sich zurückzuziehen, beginnt Svenja nun, sie grinsend von Kopf bis Fuß zu mustern, und begründet dies noch süffisant damit, dass sie als Campchefin wissen müsse, wie ihre Angestellten gebaut seien (S. 20). Anja reagiert zwar schlagkräftig, erntet damit aber nur Svenjas Drohung, sie könne sie auch in die Küche versetzen und Kartoffeln für hundert Leute schälen lassen. Bekräftigend schlägt sie gegen die Kabinenwand und ruft Anja im Gehen zu, dass sie einen neuen Fußball hätten, mit dem sie doch sicher gerne ein bisschen rumkicke: „Da seid ihr doch scharf drauf. Ihr Mädels. Ist das nicht genetisch?“ (Ebd.) Dieser abwertend und provozierend vorgebrachte Hinweis auf Anjas Homosexualität sowie der aggressive Befehlston und die beschämende Musterung unter der Dusche verweisen Anja in den von Butler so bezeichneten Bereich der verworfenen Körper bzw. der verworfenen Sexualität.⁶³⁰ Svenjas bewusst vollzogene Demütigung Anjas konfrontiert diese von Anfang an mit ihrer Verletzlichkeit und ihrem unsicheren Status im Camp. Wenig später weist Svenja sie darauf hin, dass sie ihren Kontakt zu Siri in ihrem Bestimmungsbereich nicht erlaube, da es bereits Beschwerden der Jugendlichen gegeben habe (S. 49). Svenja übt hier deutlichen Druck auf Anja aus, indem sie die sich anbahnende Liebesbeziehung zu Siri negativ sanktioniert. Dies bedeutet die offene Aberkennung von Anjas Anrecht auf eine selbstbestimmte Liebesbeziehung. Laut Butler beruht diese Art der Feindlichkeit gegenüber Homosexuellen auf dem normativen Anspruch einer binären und hierarchisch

⁶³⁰ Vgl. Butler: Körper von Gewicht, S. 41.

organisierten Geschlechterordnung, die festlegt, welche Körper Zugang zum Bereich des geschützten Menschlichen erhalten.⁶³¹ Svenja benutzt ihr Wissen um die gesellschaftlich nach wie vor gestützte heteronormative Geschlechterordnung als Instrument der Machtausübung. Indem sie Anjas Sexualität gezielt abwertet, festigt sie gleichzeitig ihre beherrschende Stellung im Camp und kompensiert ihren Neid auf Anjas Liebesglück.

Wenig später kommt es zu einem Gespräch, das zunächst Svenjas erschreckenden Mangel an Mitgefühl wie auch ihre unterschwellige Faszination für Anjas Homosexualität offenbart. Nachdem Ralf Anja zu vergewaltigen versucht hat, erklärt ihr Svenja, dass sie den Vorfall nicht persönlich nehmen solle (S. 83f.). Ralf habe „das gebraucht“, um seine emotionale Verkrampfung zu lösen. Nach der Wende habe sich bei ihm ähnlich einem eingeklemmten Muskel immer mehr Spannung angestaut, die dazu geführt habe, „eine völlig übertriebene Bewegung“ zu machen, „[a]ber der Muskel kommt dann endlich frei.“ (S. 83) Svenjas schockierend einfältiger Versuch, auf Anja beschwichtigend einzuwirken, spiegelt ein gesellschaftliches Erklärungsmuster wider, das den Täter entschuldigt, seine Tat verharmlost und das Leid des Opfers missachtet. Überdies meint Svenja, Anja könne es sich ja mit ihrer neuen Freundin schön machen. Begierig, etwas über die Beziehung der Frauen zu erfahren, fragt sie Anja leise, ob sie diese Freundin denn noch nicht verführt habe. Anja, der diese heimliche Neugierde von Heterosexuellen vertraut ist (S. 84), flüstert resigniert verschwörerisch zurück, ob Svenja sie denn gerne verführen würde. Diese gesteht ihr daraufhin, dass sie keine Erfahrungen mit Frauen habe und auch nicht wisse, woran sie das Interesse der anderen erkennen könne. Anja klärt sie also auf: „Du sagst einfach, hey, baby, und fragst sie, ob sie mit dir schlafen will. Aber nur außerhalb vom Camp.“ (S. 83) Ermutigt, sich aussprechen zu dürfen, und ohne ein Gespür für Anjas Sarkasmus, fragt Svenja weiter, ob Siri denn schöne Brüste habe. Anja erwidert lakonisch, dass sie sich „lieber schöne Hintern“ ansehe (S. 84). In diesem Moment stutzt Svenja und verfällt wieder in ihre gewohnt ablehnende Haltung. Abwertend erklärt sie Anja, sie wundere sich, dass sie vor jemandem wie ihr keine Angst verspüre (ebd.). Als Anja zu bedenken gibt, dass dies an ihrer überzeugten Heterosexualität liegen könnte, wirft Svenja ein, sie habe durchaus „Phantasien“. Anja, die diese Art des Geständnisses kennt, erklärt ihr daraufhin, dass sie dies mit siebzig Prozent aller heterosexuellen Frauen teile. Genau genommen machten

⁶³¹ Ebd., S. 62.

diese Phantasien ihre Heterosexualität erst „sicher“ (ebd.). Mit dieser „Sicherheit“ meint Anja das, was Butler über die sich selbst bestätigende heterosexuelle Matrix schreibt: die Norm der Heterosexualität, so Butler, erschaffe und bedürfe der Homosexualität als Gegenbild, das abgewertet und ausgegrenzt werden kann, um so ihre Deutungshoheit und Macht aufrechtzuerhalten.⁶³² Svenjas Neugierde, etwas über Anjas Sexualität zu erfahren, offenbart sich gleichzeitig als Abweisung Anjas. Svenja genießt den Reiz, über ihre homosexuellen Phantasien zu sprechen, und zieht sich dann wieder in ihr gewohntes Urteil zurück, um sich über Anja zu erheben. Der Kontrast aus vermeintlicher Vertrautheit und wenige Sekunden später erfolgender Abwertung festigt das heteronormative Gefüge, indem es die Machtverhältnisse wiederholt und bestätigt. Kurze Zeit nach dieser Unterhaltung versucht Svenja, sich Anjas bedrückende Situation zunutze zu machen und sie zu erpressen. Sie ruft Anja in ihr Büro und erklärt, dass jemand mit Zugang zu den Schlüsseln 3.000 Euro aus dem Safe gestohlen habe (S. 111f.). Im Verlauf des darauf folgenden Gesprächs wird deutlich, dass sie vorhat, Anja den Diebstahl anzulasten (S. 113). Diese weiß, dass sie diesen Anschuldigungen nichts entgegensetzen kann. Sie bemerkt, dass Svenja immer näher an sie heranrutscht, „bis ihr nackter Oberschenkel mit der ganzen Länge an meinem lag, sie schien sich mit Nachdruck dagegenzupressen.“ (S. 112) Panisch erkennt Anja, dass in Svenjas Gesicht keinerlei Sympathie oder Mitgefühl mehr zu finden ist: „Wenn es da etwas gab, dann glich es dem Felsgestein am Ufer.“ (S. 113) Eine Weile spielt Svenja lässig mit dem Telefonhörer und gibt Anja so zu verstehen, dass es sie nur einen Anruf kostet, um diese an den Tourenanbieter auszuliefern. Schließlich offenbart Svenja, deren Pupillen nun vor Anspannung flackern, ihre Gedanken:

„Glaubst du, sie findet es aufregend, an Schmoll zu denken, wenn sie dich küßt? [...] Erregt es sie, an Schmoll zu denken, *weil* du eine Frau bist? [...] Oder *obwohl* du eine bist? Bliebe zu fragen, an was genau sie denkt, wenn sie an Schmoll denkt.“ (S. 113f., Hervorhebung im Original)

Sie schlage ihr eine „Rettung“ vor: nur „einen kleinen Gefallen“ müsse sie ihr tun, um ihren erotischen Phantasien ein wenig auf die Sprünge zu helfen (S. 114). Sie selbst habe ihr doch erklärt, sie müsse die jeweilige Frau nur fragen, ob sie mit ihr schlafen wolle. Anja solle sie jetzt nicht enttäuschen. Während Svenja ihr Angebot vorbringt, reibt sie ihr Bein weiter eindringlich an Anjas Oberschenkel und weicht ihrem entsetzen

⁶³² Vgl. Butler: Gemeinsam handeln, S. 9.

Blick geschickt aus (ebd.). Als Anja abwehrend reagiert, antwortet Svenja kalt, dass sie natürlich nicht mit ihrer Freiwilligkeit rechne, sondern es um „eine kleine Erpressung“ gehe: „ich lege meine Hormone da ganz deutlich auf den Tisch. Schmoll hat dreitausend Euro geklaut.“ (Ebd.) Anja sehe nicht schlecht aus und sei überdies alt genug; sie, Svenja, werde anders als Siri nicht vergessen, dass sie eine Frau küsse (S. 115). Anja hört ihr vollkommen fassungslos und starr vor Entsetzen zu. Wie in Zeitlupe beobachtet sie:

„[Svenjas] Bein glitt auf seiner rutschigen Bahn mechanisch auf und ab, ihr kräftiger, brauner Schenkel, er war mit weichen Härchen besprengt, ich hatte gesehen, wie sie leuchteten, wenn das Sonnenlicht sie traf, jetzt klebten sie vom Schweiß, der sich mischte, den sie mir mit ihrem Auf und Ab zurück in die Poren rieb und der mich von innen mit Panik flutete.“ (Ebd.)

Als Anja einen letzten Versuch unternimmt, um Svenjas schmiereriger Erpressung zu entgehen, indem sie einwirft, dass es keine Beweise für ihre Schuldigkeit gebe, bleibt Svenja unbeeindruckt. Sie kann sich gewiss sein, dass ihre bloße Anschuldigung reichen würde, um Anja dem Zorn und den Konsequenzen des Tourenanbieters auszuliefern (ebd.). Schließlich lässt Anja sich verbal auf Svenjas Erpressung ein, indem sie ihr sagt, was sie mit ihr machen würde, ohne sich körperlich von der Stelle zu rühren. Svenja rückt daraufhin angewidert von ihr ab, um noch einmal zu bekräftigen, wie sehr sie Anjas Homosexualität verachte (S. 116f.). Auf diese Art und Weise lotet sie Anjas Erniedrigung doppelt aus: sowohl durch die Demonstration ihrer Macht, wie auch durch Anjas Abweisung in genau dem Moment, in dem diese panisch und gedemütigt einzulenken versucht. Anja flüchtet schließlich mit einem miserablen und selbst anklagenden Gefühl nach draußen und denkt, dass „alles wie gehabt“ sei. Dieses Muster der Anfeindung und der aggressiven Bedrängnis ihrer Sexualität sei ihr seit Jahren vertraut (S. 119). Svenjas Erpressung trifft Anjas Würde und Selbstachtung in jeder nur denkbaren Hinsicht: sie versucht, Anjas Maskerade des unschuldigen Jungen Schmoll zu entblößen und zu zerstören; sie greift ihre Beschäftigung im Camp an und verweist sie so auf ihre damit verbundene finanzielle Abhängigkeit; sie erniedrigt ihre Gefühle und ihre Sexualität, indem sie Anja an die bestehenden Machtverhältnisse erinnert; sie bedroht sie sowohl verbal wie auch physisch mit einem weiteren möglichen Missbrauch. Svenja entzieht Anja das, was Butler den Status der (Ge-)Wichtigkeit des Menschen nennt, und rückt sie so in den Bereich der verworfenen Körper und der verworfenen Sexualität. In diesem Sinne ist es nun wortwörtlich „leicht“ für alle im

Camp, Anja auszunutzen, Druck auszuüben und ihre Aggressionen an ihr auszulassen. Anja ist der Gewalt der heterosexuellen Normativität schutzlos ausgeliefert. Indem Rávic Strubel neben der Figur des Ralf auch eine weibliche Figur zur Täterin sexueller Gewalt und Erniedrigung macht, löst sie die Annahme, dass nur ein Mann zum Aggressor gegenüber einer homosexuellen Frau werden kann, auf. Ganz im Gegenteil wirkt Svenjas Erpressung gerade auf dem Hintergrund ihres Wissens, dass Ralf wenige Tage zuvor versucht hatte, Anja zu vergewaltigen, umso schockierender.

3.2 Ralf: Heterosexuelle Männlichkeitsstereotype

Im Folgenden möchte ich die Figur des Ralf kurz darstellen, um zu zeigen, dass und inwiefern er als Verkörperung der „heterosexuellen Matrix“ verstanden werden kann, aus der sich ein bestimmtes Verhalten gegenüber Anjas leiblicher Maskerade ergibt.

Ralf wird als „echte[r] Adonis“ (S. 25) beschrieben; jeden Morgen trimmt er sich am Strand und macht daher einen gestählten Eindruck (S. 34). Er wirkt hart und abweisend; sogar wenn er versucht, zu lächeln, treten seine Kiefermuskeln schroff hervor (S. 26). Er ist der Einzige der Campmitarbeiter, der das orangefarbene Teamer-Shirt mit Stolz trägt, da es ihn an das Gemeinschaftsgefühl aus DDR-Zeiten erinnert: „Für ihn hatte es mit gleichen Voraussetzungen zu tun, unter denen es erst möglich war, sich voneinander zu unterscheiden.“ (S. 25) Ralf betont stets die übergeordnete Verantwortung der Campchefin; wiederholt vergewissert er sich, welche Anweisungen Svenja gegeben hat, bevor er eine Arbeit ausführt. Ralfs beruflicher und familiärer Hintergrund offenbart sich zum Teil durch einen Brief, den Anja auf dem Zeltplatz findet. Dieser wirke wie „eine Art Empfehlungsschreiben“, das ein Kind mit ungelenkter Schrift über seinen „Vati“ geschrieben habe (S. 37f.). Adressiert sei er „An die Offiziellen!“, denen die Leistungen des Vaters angepriesen werden sollen. Nach der Schulzeit sei er in die Armee aufgenommen worden, wo er zunächst als „Bubi“ eingeschätzt wurde. Durch stundenlanges Training mit Schwergewichten verwandelte er sich in einen „richtigen Soldaten“, der seine Vorgesetzten verblüffte und Schnellster an der Eskaladierwand wurde (S. 37). Im November 1990 aber habe der Vater „einen Schlag ins Gesicht“ bekommen, da er zum ersten Mal arbeitslos wurde. Wegen seiner Frau und seiner Tochter habe er sich nicht „kleinkriegen lassen“ und vier Monate später eine neue Arbeitsstelle gefunden. Drei Jahre später sei er jedoch wieder arbeitslos geworden und

in einen permanenten Wechsel aus Arbeitssuche und kurzer Beschäftigung eingetreten. Einmal habe er sich als Aufpasser in einer Gemäldegalerie betätigt, wo er nur 3 D-Mark die Stunde verdiente. Diese Arbeit habe er bereits nicht mehr für seine Frau angenommen, die ihn kurz nach der Wende verlassen habe, „wegen der größeren Auswahl im Westen“ (S. 38). Die gemeinsame Tochter sei das Einzige in seinem Leben, das ihm Freude bereite. Sie sei zu seinem Glück noch in der DDR geboren worden, „in seiner sozialistischen Heimat“ und werde ihn nicht „wegen ein paar Autos oder ein paar Bananen mehr“ verlassen (ebd.).

Ralfs sich so erschließender persönlicher Hintergrund offenbart die rapide und für viele ostdeutsche Biographien typische soziale Abwertung nach der Wende, durch die auch der immense innere Druck erklärbar wird, unter dem er zu stehen scheint. Am Ende des Romans zeigt sich sogar, dass er nicht einmal mehr zu seiner ihn anscheinend bewundernden Tochter Kontakt hat, da der Bericht seines Todes einem Jugendheim zugestellt werden muss (S. 184). Die Adresse dieses Heims habe auf allen Postkarten gestanden, „die man bündelweise in Ralfs Trekkingsrucksack fand.“ (Ebd.) Offensichtlich hat die Tochter immer wieder versucht, Kontakt zu ihrem Vater aufzunehmen, der sich – vermutlich aus Scham über seinen sozialen Abstieg – nie zurückgemeldet hat.

Anja stört Ralfs abweisende Haltung zunächst nicht, da sie sich durch ihn an ihre Brüder und deren Kumpel erinnert fühlt. Seine Konzentration auf die Arbeit gefällt ihr sogar, so dass sie das Gefühl hat, bei ihm „auf der sicheren Seite zu sein.“ (S. 27) Da sie beide gerne frühmorgens zum See gehen, entspinnt sich am Anfang des Romans eine Art Gemeinsamkeit zwischen ihnen. Aus Höflichkeit wechseln sie immer wieder ein paar unbeholfene Worte:

„Und dann standen wir da wie zwei Verschwörer, die vergessen hatten, worum es ging. [...] Es war ein Stolpern im Rhythmus, ein Moment, in dem ich dachte, er hätte sich getäuscht, er hätte gar nicht zu mir kommen wollen, er wäre lieber woanders. Ich dachte, auch er hätte lieber seine Ruhe gehabt, es hätte ihm besser gefallen, wenn wir getrennt zum See gegangen, getrennt geschwommen und für ein paar Minuten unbeobachtet gewesen wären. Aber etwas trieb ihn zu mir, und da er nun da war, mußten wir uns unterhalten, eine Unterhaltung, die jeden Morgen gleich verlief.“ (S. 35f.)

Diese Beschreibung ihres täglichen Aufeinandertreffens offenbart zwei bezeichnende Aspekte ihrer Beziehung: zum einen täuschen sie sich sowohl in ihrer Bewertung des

Anderen, wie auch in ihren daraus erfolgenden Erwartungen; zum anderen scheint Ralf in irgendeiner Art und Weise von Anja angezogen zu werden, da ihn etwas zu ihr hintreibt. Während es am Anfang des Romans noch so wirkt, als ob Ralf die Gemeinsamkeit mit Anja suchte und sich in einer Beschützerrolle wähnte, wird im Verlauf der Handlung immer deutlicher, dass Ralfs Getrieben-Werden mit einer großen inneren Anspannung und einem mit Gewalt unterdrückten Begehren einhergeht.

Dass sich Ralfs unterdrückte Aggressivität auch aus einer harschen Ablehnung gegenüber Anjas Homosexualität bzw. seinem Anspruch, wie sie als Frau sein sollte, speist, zeigt sich durch seine aufgebrachten Kommentare. Nachdem er Anja das erste Mal mit Siri gesehen hat, fährt er sie böse an: „Glaubst Du, ich mach hier den Beschützer, ganz egal, was du dir rausnimmst?“ Da Anja nicht versteht, worauf er hinaus will, wird er ausführlicher:

„Du denkst, es geht alles so weiter, ja. So, wie du willst. Ich kann dir ja mal sagen, was ich will. Was ich denke. Ich denke, wir haben was abgemacht. Ich denke, wir sind ein Team. [...] Aber eigentlich sind wir alle nur Statisten. Was? Statisten in deinem persönlichen Lebensplan. [...] Dann stell dir mal vor, bei Frauen wie der passiert bei mir überhaupt nichts.“
(S. 47)

Während er sich abwendet, ruft er ihr noch zu, eine „schöne Mieze“ habe sie sich da angelacht (S. 48). Obwohl zu diesem Zeitpunkt nur gelegentliche Gespräche zwischen den Frauen stattfinden, fühlt sich Ralf durch ihre Nähe sowohl abgewiesen wie auch persönlich angegriffen. Die entstehende Liebesbeziehung zwischen den beiden Frauen greift sein Werteverständnis an und kränkt ihn, weil er bemerkt, dass Anja ihn nicht braucht. Sein Weltbild ist offensichtlich nach wie vor durch seine Zeit in der Armee geprägt, so dass er eine klare Unterscheidung zwischen Freund und Feind, Angreifer und Opfer, Beschützer und Schützenswertem vornimmt. Kampf und Verteidigung steht im Zentrum seines Denkens. Diese Werte beziehen auch seine Vorstellung der Geschlechterrollen und des Geschlechterverhältnisses mit ein. Die Beziehung der Frauen verunsichert die bisherige Gewissheit seiner eigenen männlichen Position und Bedeutung. Ebenso wie der Bezugspunkt seiner früheren „sozialistischen Heimat“ verschwunden ist, löst sich nun ein weiteres Selbstverständnis, das Ralfs Verunsicherung noch weiter steigert und sein Aggressionspotential anheizt. Sowohl Anjas leibliche Maskerade als Schmoll wie auch ihre (aus seiner Sicht) lesbische Liebesbeziehung heben Ralfs nie zuvor hinterfragte biologische bzw. auf zwei festgelegte und aufeinander bezogene Geschlechtskörper ausgerichteten Vorannahmen

aus den Angeln. Ralf verkörpert die „heterosexuelle Matrix“, insofern jede Abweichung seines heteronormativen Weltbildes einen Tabubruch oder einen Angriff für ihn darstellt, der abgewehrt werden muss.

3.3 Der Vergewaltigungsversuch und anschließende Erklärungsmuster

In der Nacht, während Anja davon träumt, in den Bergen zu sein, mit ausgestreckten Armen „bereit zum Flug“ (S. 68), öffnet Ralf ihren Schlafsack und versucht, sich hineinzudrängen. Beschwichtigend flüstert er ihr zu, sie solle „ganz ruhig“ sein: „Komm schon, es wird dir gefallen. Das hat mir dein Blick gesagt.“ (Ebd.) Noch halb in ihrem schönen Traum vom Fliegen und vollkommen überrumpelt registriert Anja zuerst, dass Ralf keine Hosen anhat und sich immer stärker an sie drückt. Dabei flüstert er ihr mit weicher Stimme zu, „als spräche er mit einem Kind“:

„Du bist doch nicht spröde, oder was [...] Na komm. Ich hab schon ganz andere Kaliber gehabt. Wahrscheinlich bist du noch Jungfrau, was das angeht, was?“ (Ebd.)

Anja erkennt Ralfs gebeugten Körper nun deutlich über sich im Dunkeln,

„die ganze Welt bestand plötzlich aus Umrissen, aus Resten von Licht, ich stürzte hinab, ich schlug auf, endlich wurde ich wach.“ (Ebd.)

Als sie beginnt, sich panisch zu wehren, ermahnt Ralf sie harsch, sich „nicht so zu haben“. Nach ein paar endlosen weiteren Sekunden gelingt es Anja endlich, ihre Taschenlampe neben ihrer Isomatte zu greifen und damit auf ihn einzuschlagen. Sie weiß nicht, wo sie ihn trifft, aber sie hört sein Stöhnen und bemerkt, dass er nachgibt. Schließlich kann sie sich unter ihm wegschieben und flüchten (ebd.). Zunächst steht Anja völlig unter Schock. Weinend geht sie zu Svenja ins Zelt und stammelt: „Ralf. Der liegt drüben im Tipi. Es ist was passiert.“ (S. 69) Den ganzen darauf folgenden Tag liegt Anja eingerollt und zitternd im Zelt. Einmal kommt Svenja zu ihr und berichtet, dass Ralf eine große Beule am Hinterkopf habe und mit einer Kettensäge auf mehrere Baumstämme losgegangen sei. Sie habe ihm eine Verwarnung erteilt und daraufhin sei er aus dem Camp verschwunden. Nach zwei Tagen taucht Ralf wieder auf und bekundet Anja pflichtschuldig, er wisse nicht, was in ihn gefahren sei, er müsse betrunken gewesen sein oder verwirrt. Irgendetwas habe bei ihm „ausgesetzt“, „er sei eben auch

nur ein Tier“ (S. 70). Nachdem er diese Sätze mechanisch abgespult hat, um weiteren Konsequenzen zu entgehen, verschwindet er wieder, um Anja für einige Tage aus dem Weg zu gehen. Später muss Anja erkennen, dass im Camp niemand über den Vorfall Bescheid zu wissen scheint, so dass der Arbeitsalltag wie gewohnt weitergeht. Sie selbst bleibt jedoch in einem betäubten Zustand und fragt sich, ob das Geschehene eine „Einbildung aus einem Wachtraum“ gewesen sein könnte (ebd.). Tagelang bedrückt Anja ein dumpfes Gefühl hinter den Schläfen, besonders nachts lässt es sie keinen Schlaf finden: „Es war, als hätte jemand einen Ring um meinen Kopf gespannt. Unter dem Ring kreisten immer dieselben Gedanken.“ (S. 71)

Die Benommenheit ihres Schocks durchmischt sich mit der Suche nach einer Erklärung. Anja bemüht sich um eine Erinnerung, was aus Ralfs Perspektive im Vorfeld zwischen ihnen passiert sein könnte, obwohl sie weiß, dass diese schmerzhaft in ihrem Kopf kreisenden Gedanken sinnlos sind. Sie fragt sich, ob sie Gegenstand von Ralfs Phantasien gewesen ist:

„Phantasien, die er spätnachts im Schlafsack mit sich und seinem Körper ausgelebt hatte, bis ihm das nicht mehr reichte. Phantasien, von denen ich nichts wusste.“ (Ebd.)

Anja versucht immer wieder, sich in Ralf hineinzusetzen und herauszufinden, ob sie sich falsch verhalten haben könnte. Sie vermutet, dass das gemeinsame Training am Strand eine zu große Nähe zwischen ihnen vorgetäuscht habe oder dass Ralf sich dafür rächen wollte, dass sie von dem Brief seiner Tochter wusste. Vielleicht habe er eine Art Vertrauensbeweis von ihr erwartet und sei über ihr Verhalten enttäuscht gewesen. Anja weiß, dass diese Erklärungsbemühungen lächerlich sind und sie mit jeder Rechtfertigung seines Übergriffs ihr eigenes Leid missachtet (ebd.). Im Verlauf des Romans wird Anja trotzdem noch drei Mal versuchen, Ralfs mögliche Motive zu ergründen. Jedes Mal wird ein anderes Erklärungsmuster zum Tragen kommen, das zeigt, wie sehr sie darum bemüht ist, ihr schockierendes Erlebnis zu rationalisieren und in ihre Lebensgeschichte zu integrieren. Da sich diese Ergründungsversuche aus der „heterosexuellen Matrix“ sowie der Erwartung einer Maskerade der Weiblichkeit speisen und außerdem in Bezug zu Anjas „leiblicher Maskerade“ des Schmoll stehen, sollen sie im Folgenden nachvollzogen werden.

Als Anja ein paar Tage später ins Dorf geht, um Abstand zum Camp zu gewinnen, löst sich ihr bisheriges Benommenheitsgefühl und sie beginnt, sich zu erinnern (S. 71ff.).

Mit schmerzlicher Deutlichkeit werden ihr Ralfs schwerer Oberkörper, seine glasigen Augen, sein Arm, den er unter ihr Kopfkissen schiebt, sein Herumtasten im Dunkeln, der Geruch seines Aftershaves und sein erdrückendes Körpergewicht bewusst (S. 73f.). Seine physische Überlegenheit sowie ihre eigene Hilflosigkeit werden ihr wieder so präsent, dass sie erneut von Panikgefühlen erfasst wird. Anja stehen ihr hektisches Greifen nach der Taschenlampe und ihr irritiertes Innehalten, als Ralf völlig unerwartet ihr Gesicht mit sanfter Hand zu sich dreht, wieder klar vor Augen. Für einen Moment fragt sie sich, ob ihr kurzes Zögern missverständlich einladend gewirkt haben könnte und ob ihre Abwehr zu zaghaft war. Sie verdächtigt sich nun, auch im Vorfeld zu aufreizend gewesen zu sein, so dass Ralf sich in ihr täuschen konnte. Ihrem vorherigen Schockzustand folgt also ein kurzer Moment der Selbstbeichtigung, sie könne eine Mitschuld an Ralfs Übergriff tragen, weil sie sich nicht eindeutig genug verhalten habe. Angewidert über ihren eigenen Gedankengang setzt sie diesem sofort wieder ein Ende, beginnt aber wenig später zu überlegen, welche Rolle ihre Verwandlung in Schmoll für Ralf gespielt haben könnte. Anja erinnert sich an einen früheren Kommentar Ralfs: *„Scheiß Anpassermentalität, muß ja heute alles irgendwie quer und gender sein.“* (S. 88, Hervorhebung im Original) Dieser Satz ist Initialzündung für Anjas Erkenntnis, die Ralfs Vergewaltigungsversuch in einem anderen Licht erscheinen lässt. Anja überlegt nämlich plötzlich, ob Ralf in jener Nacht den Jungen zum ersten Mal wahrgenommen haben könnte und ob diese Entdeckung ihn in einen besonderen Aufruhr versetzt hat:

„Vielleicht hatte er ihn erkannt, nicht bewusst, nicht auf eine obszöne Art, aber es hatte ihn aufgebracht, es hatte ihn gereizt und zu mir ins Tipi getrieben. Der Junge war etwas, worauf er keinen Zugriff hatte. Etwas, dessen Besitz ihm nicht biologisch immer schon zukam. Was ihm nicht zufiel, sooft und wann immer er wollte.

Biologisch oder durch ein unausgesprochenes, stabiles Gesetz.

Der Junge widersprach dem Gesetz, er machte einen Teil meines Körpers immun. Unangreifbar. Exterritoriales Gebiet.“ (S. 89)

Dieser Gedankengang offenbart Ralfs versuchte Vergewaltigung als einen Akt heteronormativer Machtausübung, der – bewusst oder unbewusst – dazu dient, die patriarchalische Ordnung zu stabilisieren. Ralfs Übergriff ist der zugleich hilflose und gewaltsame Versuch, Anjas Verwandlung zu stoppen und sie „zurück“ in ihren Frauenkörper zu zwingen. Anjas Verweigerung einer Maskerade der Weiblichkeit ist so

betrachtet eine unerträgliche Provokation für Ralf, der sich durch den angedeuteten Verlust seiner männlichen Macht bedroht fühlt.

Auch die Existenz Schmolls ist eine Grenzübertretung, die Ralfs gewohntes Verteidigungsverhalten aktiviert haben könnte. Nichts stellt eine stärkere Verunsicherung oder sogar Negierung seines Welt- und Selbstbildes dar, als eine Frau, die sich ermächtigt, männliche Eigenschaften anzunehmen und auszuleben. Anstatt ihre ohnehin kaum vorhandene weibliche Maskerade fortzusetzen, eignet sich Anja einen sozusagen „phallischen“ Status an, beraubt Ralf also seiner exklusiven gesellschaftlichen Stellung. Das Erscheinen des Jungen ist bei diesem Erklärungsmuster ein schwerwiegender Angriff auf Ralfs Perspektive der quasi naturgegebenen Abgrenzung von männlichen und weiblichen Körpern und der aus seiner Sicht essentiell dazugehörigen Verhaltensweisen.⁶³³ Anja erinnert sich auch, dass Ralf einmal gesagt hatte, *„bei Hoheitsrechten [...] wird nicht lange gefackelt“*, dass er selbst also seinen Herrschaftsanspruch auf sein „gewissermaßen angeborenes Eigentum“ direkt bekundet hatte (S. 177, Hervorhebung im Original). Dieser Ausspruch fügt sich nahtlos in das Bild, das Ralf als einen Menschen zeigt, der verzweifelt versucht, wankende Hoheitsrechte zu verteidigen. Der Vergewaltigungsversuch ordnet Anja, die Ralf körperlich deutlich unterlegen ist, seiner Verfügungsgewalt unter und entzieht ihr das Anrecht, selbst über ihre Sexualität zu bestimmen. Butler bezeichnet diese Art des Besitzanspruchs und der Gewalt gegenüber Homosexuellen als einen Versuch der Abwehr einer Lebenswelt, die anders ist als die aus Sicht der Heteronormativität als natürlich und notwendig gedachte.⁶³⁴ Die Negierung abweichender Körper versuche, eine instabil gewordene Ordnung wiederherzustellen und die Vorannahme eines normativen Geschlechts zu erneuern. Dabei gehe es stets darum, die binäre und hierarchisch organisierte Geschlechterordnung beizubehalten, die festlege, welchen Körpern Zugang zum Bereich des Menschlichen gewährt wird.⁶³⁵

Ralf offenbart genau diese Starrheit und Repressivität der „heterosexuellen Matrix“, welche die „leibliche Maskerade“ einer Frau in einen Jungen sowie eine sich selbst genügende Liebesbeziehung zwischen zwei Frauen auf keinen Fall anerkennen kann. Die versuchte Vergewaltigung soll Anja in das für sie bestimmte Geschlecht zurückzwingen und sie gleichzeitig aus dem Bereich des wertgeschätzten Lebens

⁶³³ Vgl. Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 23.

⁶³⁴ Butler: Außer sich: Über die Grenzen sexueller Autonomie, S. 61.

⁶³⁵ Ebd., S. 62.

ausschließen. Neben Ralfs Aggressivität und Gewaltbereitschaft scheint aber auch seine verdeckte Angst vor einem Macht- und Deutungsverlust, die man als eine Angst vor der Demaskierung der „heterosexuellen Matrix“ bezeichnen kann, Grund für die versuchte Vergewaltigung zu sein. Anjas „leibliche Maskerade“ als Schmoll offenbart nämlich auch, dass die Gültigkeit eines an der patriarchalischen Ordnung ausgerichteten Geschlechterkonzepts längst aufgebrochen ist und neue Liebesformen ihren Platz in der Lebenswirklichkeit der Menschen einfordern.

Rávic Strubel belässt es jedoch nicht bei diesem Deutungsmuster, sondern bindet einen weiteren, sowohl überraschenden wie auch überzeugenden Denkansatz ein. Am Ende des Romans – nach Schmolls Prügelei mit Ralf am Strand – schießt Anja die Erinnerung an die Nacht, als Ralf zu ihr ins Zelt gekrochen ist, unvermittelt wieder ins Bewusstsein. Plötzlich glaubt sie, seine leisen Schritte auf dem Kies zu hören und sein T-Shirt in ihrem Gesicht zu fühlen, während er versucht, sich zu ihr in den Schlafsack zu zwängen. Glasklar erkennt sie nun, dass Ralf vermutlich gar nicht sie wollte, sondern den Jungen (S. 176). Blitzschnell überschlägt sie die Argumente für diese Sichtweise des Geschehens: wenn es um sie gegangen wäre, so meint sie nun, hätte sich Ralf weder wochenlang Zeit gelassen, noch hätte er sich bemüht, vorsichtig mit ihr umzugehen und beruhigend zu ihr zu sprechen. Sein damaliges Flüstern – „es war eine weiche Stimme, als spräche er mit einem Kind“ (S. 68) – passe nicht zu einem tatsächlichen Vergewaltigungsversuch. Außerdem, so ist sich Anja nun sicher, hätte sie ihn, der weitaus stärker und schwerer ist als sie, gar nicht abwehren können, wenn er aggressiv und gewaltsam vorgegangen wäre. Anja denkt auch an den dieser Nacht vorangehenden Abend, an dem Ralf Schmoll das erste Mal wahrgenommen haben könnte:

„Der Junge hatte ihn erregt. Er hatte ihn zuerst am Feuer gesehen, und die schlanken Schultern, das schmale Gesicht, das im Flackern weich und unverbraucht aussah, die Bewegungen, die noch nicht eingespielt waren, das hatte ihn aufgewühlt. Er begehrte diesen Jungen in jener Nacht. Er lag wach. Er wartete. Und als es Morgen wurde und ihn der Gedanke an den Jungen noch immer quälte, stand er wieder auf. Er war hinüber zum Waschplatz gegangen. Er hatte sich rasiert, bevor er ins Tipi kam. [...] Aber er hatte versucht, zärtlich zu sein, und es war mißglückt. Es hatte ein vorsichtiges Rendezvous werden sollen, er hatte bloß nicht gewußt, wie.“ (S. 177)

Ebenso wie die vorherigen Erklärungsmuster erscheint auch diese Perspektive eines missglückten Verführungsversuchs möglich. Rávic Strubel hat den Text bewusst so gestaltet, dass es für jede dieser Vorstellungen Argumente gibt. Insofern ist auch

denkbar, dass Ralf keineswegs ein gewaltsamer Eindringling sein wollte, sondern versuchte, ein unbeholfen zärtliches Begehren für den Jungen auszuleben. Folgt man diesem Gedankengang, ergeben sich verschiedene Gründe, warum Ralf Interesse an dem Jungen gehabt haben könnte bzw. warum Rávic Strubel so viel daran liegt, auch diese Erklärungsvariante in den Text einzubauen. Vergleicht man Ralfs Verhalten mit Anja, zeigt sich möglicherweise eine ähnliche Sehnsucht nach Weichheit und Offenheit, um die Verhärtungen und Enttäuschungen seines Lebens zu lindern oder kurzzeitig vergessen zu können. So betrachtet verkörpert Schmoll auch für Ralf das Begehren, wieder liebesfähig zu werden und eine neue (oder erstmalige) Ahnung von einem Gefühl der Unschuld zu erhalten. „Schmoll“ ist also eine Art allgemeingültiges Symbol für unvoreingenommenes und erfüllendes Lieben. Möglich wäre außerdem, dass Ralf sich in dem so unverbraucht und neugierig wirkenden Jungen selbst erkannt hat; dass er also von seiner unterschwelligen Sehnsucht, seine Empfindungen der Kindheit wieder aufleben zu lassen und auf diese Weise eine Chance auf einen Neubeginn zu erhalten, angetrieben wurde.

Bezieht man Anjas Gespräch mit Svenja über das verdrängte homosexuelle Begehren von Heterosexuellen mit ein, stellt sich außerdem die Frage, ob nicht auch Ralfs so starr erscheinende heteronormative Grenzen unter dem Einfluss eines alkoholreichen Abends von einem inneren homosexuellen Begehren aufgesprengt worden sind. So gesehen benutzt Rávic Strubel diesen dritten Erklärungsversuch als eine weitere Demaskierung der „heterosexuellen Matrix“. Keiner Figur könnte die Maske der patriarchalischen Ordnung wirkungsvoller abgerissen werden als Ralf, der diese gesellschaftliche Norm in Extremform verkörpert.

Butler schreibt in ihrem Werk über „Das Unbehagen der Geschlechter“, dass das Inzesttabu mit einem vorgängigen Tabu gegenüber der Homosexualität verknüpft ist.⁶³⁶ Das Gesetz bringe das heterosexuelle Begehren erst hervor, indem es vorgebe, was unzulässig und unsagbar sei. Die heterosexuelle Melancholie, die sich aus der Verdrängung und Negierung des homosexuellen Begehrens speise, sei der Preis für die Aufrechterhaltung einer stabilen Geschlechtsidentität. Ohne die Verschleierung des homosexuellen Empfindens könne keine bruchlose Heterosexualität vorgegaukelt werden. Butler geht davon aus, dass jedem Menschen ein homosexuelles Begehren innewohnt, das je nachdem, wie stark dieses unbewusste melancholische Material nach

⁶³⁶ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 93-104. Vgl. Kapitel IV. 1.1.

oben drängt und wie sehr es das heterosexuelle Selbstbild verunsichert, eine entsprechend deutliche, abgrenzende oder verteidigende Reaktion hervorruft. Die Figur des Ralf offenbart diesen melancholischen Mechanismus als eine Gewalt am Menschen, die selbst unter rigidem Druck nicht dauerhaft aufrechterhalten werden kann. Sein homosexuelles Begehren symbolisiert so betrachtet sowohl die Zerreißprobe des Gesetzes, wie auch die persönliche Zerreißprobe des Menschen durch Tabugrenzen, die selbst als Akt der Gewalt erscheinen.

Anjas emotionaler Zustand nach Ralfs versuchter Vergewaltigung sowie ihre Versuche, eine Erklärung für das Geschehen zu finden, folgen dem oben beschriebenen Muster, das die Wirkungsweisen der „heterosexuellen Matrix“ offenbart. Nachdem sich Anjas Schockzustand gelöst hat, beginnt sie zunächst, sich einer möglichen Mitschuld anzuklagen, indem sie ein Fehlverhalten bei sich selbst sucht. Aus dieser Selbstbezüglichung heraus entsteht ihre Wut gegen Ralf, dessen Aggressionen und Machtposition sie nun erkennt. Zuletzt bemüht sie sich um ein Verständnis seines Begehrens, indem sie ihm eine zuvor verdrängte und versteckte homosexuelle Neigung unterstellt. Im Hintergrund dieser Erklärungsversuche steht die Frage, was von Anja als Frau in der patriarchalischen Ordnung erwartet wird bzw. welche Wirkung ein von diesen Erwartungen abweichendes Verhalten auslöst. Ralf verkörpert hier sowohl den auf Anja ausgeübten Zwang zur Einhaltung einer weiblichen Maskerade, durch die seine Männlichkeit überhaupt erst Macht entfalten kann, wie auch die unterschwellige Angst vor der Demaskierung des vorgegebenen heteronormativen Bewertungssystems. Indem Rávic Strubel nicht nur die leibliche Maskerade einer erwachsenen Frau in einen Jungen gestaltet, sondern auch der Figur, die als patriarchalischer Gegenspieler dieser gelebten Neuerung zu verstehen ist, ein homosexuelles Begehren zuweist, untergräbt sie bestehende Geschlechterbilder. Im Sinne Butlers lässt sich fragen, ob der Roman „Kältere Schichten der Luft“ nicht als literarische „subversive Praxis“ verstanden werden kann, die das alternative Imaginäre bereichert und neue Verständnismöglichkeiten der Geschlechterbeziehung, des Körpers und des Begehrens entwirft.⁶³⁷ Am Ende des Romans lässt Rávic Strubel – wie das nächste Kapitel zeigen wird – die Macht der „heterosexuellen Matrix“, die kurzzeitig demaskiert und gebrochen wurde, wieder überhand gewinnen, indem sie die Liebesbeziehung der Frauen der Zerstörung und dem Schuldigwerden aussetzt.

⁶³⁷ Vgl. Butler: Unbehagen der Geschlechter, S. 207ff. u. Butler: Körper von Gewicht, S. 320.

3.4 Die gewaltsame Zerstörung des „Schmoll“ und Siris Verschwinden

Wenige Tage nach seiner verschämten Entschuldigung bei Anja verfällt Ralf wieder in sein gewohnt aggressives Verhalten. Im Frühstückszelt fragt er Anja boshaft, ob sie „Spaß“ hatte (S. 120). Gezielt benutzt er seinen Kommentar, der sich ursprünglich auf Anjas Morgenschwimmen bezog, um sie in der Gruppe zu diskreditieren. Laut führt er aus, dass er glaube, Anja wolle ihnen „was anbieten“, ein „freies Körperkulturprogramm“ (S. 121). Man müsse nur sagen, wie man „es“ haben wolle, sie mache dann „so ziemlich alles.“ Dies nenne man wohl „Rückzahlung von veruntreutem Kapital“, immerhin seien dreitausend Euro aus der Kasse verschwunden (ebd.). Svenja betont außerdem noch, dass Anja ja nicht „unsexy“ sei: „Und wenn’s nicht der Reihe nach geht, stell ich ’n Wachposten auf.“ (Ebd.)

Ralf und Svenja weisen Anja in diesem kurzen Dialog die Rolle derjenigen zu, die sich ihnen angeboten habe, so dass sie sich selbst von ihrer Schuld der versuchten Vergewaltigung und der sexuellen Erpressung freisprechen können. So verwandeln sie das Opfer ihrer eigenen gewaltsamen Übergriffe innerhalb von ein paar Sätzen in eine nicht nur willentliche Teilnehmerin, sondern eigentliche Verantwortliche des Geschehens. Die Verknüpfung von Anjas attraktivem Äußeren mit dem Hinweis, sie „mache alles“, sowie der Erinnerung an das gestohlene Geld, rückt Anja außerdem deutlich in den Bereich der Prostitution. Indem Ralf und Svenja ihre bissigen Anschuldigungen im Kreis der Campmitarbeiter vorbringen, signalisieren sie diesen darüber hinaus auch den Ausschluss Anjas aus der Gruppe. Ihr den Diebstahl des Geldes anzulasten, der für alle Campmitarbeiter bedrückend ist und Konsequenzen haben könnte, sorgt dafür, dass Anja jeglichen Rückhalt der anderen verliert. Die Verdrehung der Tatsachen ist damit vollständig: das Opfer sexueller Gewalt, Erniedrigung und Erpressung wird als Prostituierte und vermutliche Diebin abgestempelt. Diese Stigmatisierung entzieht Anja jegliche moralische Integrität und menschliche Gewichtigkeit. Der gesamte Vorgang – also sowohl die körperlichen wie auch die verbalen Angriffe – spiegelt die von Butler beschriebene Verwerfung und Ausgrenzung Homosexueller wider.⁶³⁸

⁶³⁸ Vgl. Butler: Körper von Gewicht, S. 40f. u. S. 58.

Dass Anja als Person im Camp nicht mehr zählt, zeigt sich wenig später, als Ralf sie zu sich ins Duschhaus ruft und dazu auffordert, den verstopften Abfluss mit bloßen Händen zu reinigen. In der Duschwanne steht die Lauge knöchelhoch, Haare, Aluschnipsel und klebriger Moder schwimmt darin herum (S. 147). Erst als Anja sich geekelt übergeben muss, lässt Ralf zufrieden nickend von ihr ab (S. 148). Als sie das Duschhaus verlassen will, lehnt er sich jedoch noch einmal demonstrativ in den Türrahmen und beginnt, ihr einen Teil seiner Lebensgeschichte zu erzählen. Sie sei schließlich ebenso wie er ein „Außenseiter“; was das angehe, seien sie auch weiterhin „Partner“. Er müsse ihr „Respekt“ zollen, dass sie ein „Kämpfertyp“ sei, der nicht so schnell aufgebe (ebd.). Er selbst habe diese Entscheidung während seiner Zeit beim DDR-Grenzschutz immer wieder treffen müssen, als er Nacht für Nacht dagestanden habe, im Schatten der Scheinwerfer. Niemals habe er gedacht, nach der Wende mit einem „rein technischen, motorischen Vorgehen in einen politischen Zusammenhang geraten“ zu können (S. 149). Bis heute wisse er nicht, wie er sich dem Kommando der Vorgesetzten hätte „entziehen“ können. Stattdessen habe er sich damals angewöhnt, so umsichtig wie möglich zu agieren, Warnschüsse abzugeben und unauffällig daneben zu halten, um „denen keine ideologische Munition zu liefern.“ (Ebd.) Sonst hätte er seinen Auftrag nicht erfüllen können, seinen Heimatstaat zu beschützen. Ralf entwirft hier eine Art heroisches Ideal, das seinen Stolz auf seine Arbeit als Grenzer mit einem vermutlich nachträglich erschaffenen moralischen Maßstab verbindet. Ralfs Verhalten im Camp orientiert sich offensichtlich an seinem Werteverständnis als Grenzer, was Anja/Schmoll in eine widersprüchliche Stellung versetzt. Einerseits scheint Schmoll für Ralf derjenige zu sein, der einen Angriff auf das Ordnungssystem darstellt und deshalb mit aller Kraft abgewehrt werden muss. Um Schmoll auszulöschen, demütigt Ralf Anja immer wieder, damit ihr Wille zur Verwandlung in den Jungen zerbricht. Andererseits betont Ralf aber auch sein Bündnis mit seiner Campkollegin Anja, deren Kämpfernatur und Durchhaltevermögen er schätzt. Diese Art der Anerkennung erzeugt bei Anja jedoch nur eine weitere Desillusionierung im Hinblick auf ihre Zukunft im Camp.

Rávic Strubel entwirft also auch hier einen scharfen Kontrast verschiedener Perspektiven und Verhaltensweisen, der das ständige Schwanken, die Verwirrung der Bewertungsmuster und die tiefe Verunsicherung widerspiegelt. Diese Zerrissenheit führt schließlich dazu, dass Anja/Schmoll sich entschließt, das Camp und ihr altes Leben zu verlassen, um einen Neuanfang mit Siri zu wagen. Da ihre Position als Verworfenen immer wieder bestätigt wird und die Willkür, Boshaftigkeit und Aggression

der Anderen zunehmen, fährt Anja/Schmoll nach ihrer ersten Liebesnacht mit Siri zurück ins Camp, um ihre Sachen zu holen. Als die beiden Frauen jedoch unbemerkt mit ihrem Kanu am morgendlichen Strand anlegen wollen, erwartet sie Ralf schwer betrunken und wie „ein schwarzer kompakter Block“ am Ufer (S. 173). Aufgebracht stürzt er sich ins Wasser, schleudert das Kanu am Bug herum und schreit die beiden Frauen, die sich entsetzt aus dem eiskalten Wasser aufrichten, lautstark an, ob sie nichts von der „Lagerordnung“ gehört hätten. Anjas unerlaubtes Entfernen werde ein Nachspiel haben (S. 174). Während Ralf Siri als „Flittchen“ beschimpft und wütend schreit, dass er nicht „ausgedient“ habe, nicht „abgehalftert“ sei, bemerkt Anja, dass der Junge seine Muskeln anspannt und sich zum Angriff bereit macht. Als Ralf die Frauen zum „Abmarsch“ auffordert und Anja befiehlt, sie solle ihre „Kleine“ zu ihm bringen, damit er ihr vorführen könne, „wie man da rangeht, ich zeig dir einen echten Ritt, eine Granate –“ (S. 175), springt Schmoll ihn an und schlägt zu:

„der Junge holte aus und ging erneut los, blindwütig, seine Unterlippe begann zu bluten. Er schwitzte. Es war seine Gelegenheit. Er bekam einiges ab, aber das steckte er weg, er wischte einfach mit dem Handrücken darüber, bevor er wieder ausholte und zulange, er blieb dran.“ (Ebd.)

Erst viel später wird Anja den „Schmerz in den Knöcheln, im Kiefer und irgendwo im Unterleib“ wahrnehmen (ebd.). Während ihres Kampfes registriert sie nur, wie Ralf zu schwanken beginnt und schließlich kläglich in sich zusammensackt. Ein letztes Mal greift er nach ihr, umklammert ihre Hüfte und presst sich an sie: „Er vergrub sich in mir.“ (Ebd.) Als er flüstert, sie sei „so versaut“, drückt Anja ihn mehrmals heftig von sich, so dass er nach hinten kippt und scheinbar bewusstlos liegen bleibt (S. 176). Nach einer Weile bemerkt Anja, dass Ralf tödlich gestürzt ist: sie sieht die Felskante und die kleine Blutlache unter seinem Kopf und findet keinen Pulsschlag (S. 177). Siri überlegt währenddessen laut und zusammenhangslos, es werde bald ein Gewitter geben und Ralf könne mit dem Schlamm in den See gespült werden. Er werde sich außerdem erkälten, wenn sie ihn einfach so liegen ließen (S. 178). Erst als Anja sie wegführen will, registriert auch Siri, dass Ralf nicht mehr atmet. Ernüchtert bietet sie Anja an, sie könne für das Geschehen die Verantwortung übernehmen (S. 179). Daraufhin entspinnt sich ein Disput zwischen den beiden Frauen, bei dem Siri insistiert, Ralfs Sturz sei ein unglücklicher Zufall gewesen; er sei ausgerutscht und hingefallen. Abgesehen davon habe er sie angegriffen, so dass Anja in Notwehr handeln musste (S. 189). Diese ist jedoch so aufgebracht, dass sie Siris Argumente nicht gelten lassen will und auf ihrer

Schuld an Ralfs Tod beharrt. In einer Sprache, die nicht an sie selbst, sondern an Ralfs Jargon erinnert, führt sie harsch an, sie habe ihn „erledigt, kaltgemacht“, „getötet“, „abserviert“; sie sei „eiskalt“ gegen ihn vorgegangen (S. 180). Besonders Siris Einwurf, Schmoll könne von niemandem entdeckt oder gefunden werden, da nur sie von ihm wüssten, schmettert Anja nun ab. Siri rede wie so oft „Schwachsinn“. Sie könne nicht leugnen, dass sie eine „Mörderin geküsst“ habe und ihr gemeinsamer Traum zerstört sei (S. 181).

Während dieser Auseinandersetzung zerbricht die Beziehung der Frauen. Innerhalb kürzester Zeit löscht sich aus, was sie vorher behutsam miteinander aufgebaut haben. Siri bemüht sich zwar, Anjas Selbstanklage Einhalt zu gebieten und ihre Abwehr zu überwinden, diese ist jedoch vollkommen unfähig, sich noch einmal auf Siris Worte einzulassen. Verstört wirft sie Siri vor, sie habe sich von ihr manipulieren lassen. Obwohl sie durchaus bemerkt, dass sie sich in ihre früheren abweisenden und verhärteten Verhaltensweisen zurückzieht, kann sie plötzlich nicht mehr anders, als gegen Schmoll und ihre/seine Liebe zu Siri anzureden. Es kommt ihr sogar so vor, als spreche sie gezielt „gegen ein Nachlassen der Panik an“, da diese ihr helfe, Ralfs leblosen Körper im Schlamm zu vergessen. Obwohl dies ihren Abstand zu Siri vergrößert, erscheint es ihr als einzige Möglichkeit, in ihrem Schock über ihre Tat überhaupt dazu in der Lage zu sein, auch nur weiter zu atmen (S. 182). Anja negiert also die Existenz Schmolls und Siris, um damit gleichzeitig auch verdrängen zu können, was mit Ralf passiert ist. Ihr vorheriges Erleben eines Zustands der Unschuld und der Erfüllung wird durch das Bewusstsein ihrer Mitschuld an dem Geschehenen ausgelöscht. Ihr Wunsch zu vergessen, zerstört die Möglichkeit ihrer leiblichen Maskerade als Schmoll und damit einer weiteren lebendigen und freien Gestaltung ihrer Zukunft. Stattdessen pendelt sich die Situation für Anja wieder in dem Zustand ein, in dem sie war, bevor Siri erschienen ist. Nachdem sich die Frauen eine Weile hilflos gegenüber gestanden haben, sagt Siri leise, Anja möge den warmen Pullover behalten, den sie ihr angeboten habe, „für irgendwann“ (Ebd.). Anja wird sich bewusst, wie sie Siri verliert:

„Sie sprach in die Ferne, und sie sah aus, als wäre sie schon dort, als ginge sie langsam bereits von mir weg, das war in ihrem Gesicht, in ihrer Haltung, im Körper.“ (S. 182f.)

Dennoch fordert sie Siri auf, vom Strand wegzugehen und „damit“ – mit dem bisherigen Beziehungsspiel – aufzuhören (S. 183). Ohne zu widersprechen, folgt Siri ihr:

„Sie lächelte irgendwohin, hinüber ans andere Ende des Sees, wo sich nichts mehr bewegte. Der Wind hatte sich gelegt.“ (Ebd.)

Mit dieser wieder einkehrenden Ruhe endet die Beziehung zwischen den beiden Frauen und Siri verschwindet spurlos aus Anjas Leben.⁶³⁹ Diese wird später, am Ende des Romans, wieder zu dem verlassenen Haus im Wald fahren und dort auf Siris Rückkehr warten, ohne zu wissen, ob dafür irgendeine Hoffnung besteht (S. 186ff.). Bereits zuvor hatte sie gedacht, dass ihr gemeinsames Glück verschwinden könnte „wie das letzte Licht“: „Und dann bliebe nichts zurück vom Felsen und dem Abend und von ihr.“ (S. 101)

Wie am Anfang deutlich geworden ist, verwendet Rávic Strubel die Darstellung der Lichtverhältnisse, um die Frage aufzuwerfen, ob Siri tatsächlich existiert. Zahlreiche Textstellen erwecken den Anschein, dass Siri auch eine durch die Sommerhitze erzeugte Traumvorstellung Anjas gewesen sein könnte.⁶⁴⁰ Ralfs tödlicher Sturz steht dieser Deutung entgegen, da er letztendlich in der Folge der Liebesbeziehung der Frauen geschehen ist. Es ist eine boshaft wirkende Pointe der Autorin, dass Anja erst durch ihre Mitschuld an Ralfs Tod die zweifelsfreie Gewissheit über Schmoll und Siri erhält. Es ist sogar Siri selbst, die sie in ihrem letzten Gespräch darauf hinweist. Mit dem Blick auf Ralfs Leichnam betont sie, dass dies der unwiderrufliche Beweis ihrer Existenz sei (S. 180).

⁶³⁹ Bramberger erwähnt in ihrer Studie über die Kindfrau auch die Unmöglichkeit, sie in einer Beziehung festzuhalten oder als Person fassbar zu machen. Sie sei ihrem Wesen nach ungebunden, heimatlos, flüchtig und allein ihren Launen verpflichtet. (S. 9) In Bezug auf Nabokovs „Lolita“ erwähnt Bramberger außerdem, dass die Kindfrau, wenn sie einmal aus ihrer vermeintlichen Rolle gefallen sei, nicht weiter bestehen könne. Ihr verführerisches Bild müsse für den Betrachter unverändert bleiben, sonst verliere sich ihre Macht als Objekt des Begehrens. (S. 23) Dieser Aspekt scheint auch für Siri zu gelten, deren Erwachsenheit und Rationalität in Bezug auf Ralfs Tod das Weiterbestehen der Liebesillusion mit Anja/Schmoll unmöglich zu machen scheint. (Vgl. Bramberger: Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel.)

⁶⁴⁰ Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch der Hinweis der beiden älteren Männer im Jaguar, die darauf insistieren, dass es überall „Schilder“ gibt, die eine Möglichkeit zur „Ausfahrt“ darstellen: „Überall steht *Ausfahrt* dran. Man kommt nirgendwo anders hin. *Ausfahrt*, das ist das Ende. Das wechselt nicht. Egal, wie die Orte heißen. Das ist nur Tarnung. Maskerade. Das Entscheidende steht überall dran.“ (S. 111, Hervorhebung im Original) In verschlüsselten Worten geben die Männer also zu verstehen, dass es jederzeit die Gelegenheit gibt, eine Imagination zu beenden. Die Aufdeckung der Maskerade ist hier der Schlussstrich einer bloß vorgestellten und täuschenden Existenz.

Der Schluss des Romans führt also beides an: den Beweis der Durchbrechung der „heterosexuellen Matrix“ *und* die Bestätigung ihrer Macht und Wiederherstellung. Da beide Aspekte zum Nachdenken über Freiheit und Anerkennung einer vermeintlich abweichenden Geschlechtlichkeit und Sexualität anregen, kann der Roman als Plädoyer der Autorin verstanden werden, sich kritisch mit den Wirkungsweisen normativer Geschlechtervorgaben zu beschäftigen. Svenjas und Ralfs Verhalten gegenüber Anja/Schmoll hier darzustellen, war wichtig, um die Schattenseite des Schöpfungsspiels der Frauen in einem Umfeld aufzuzeigen, das sich an dem Zwang zu einem binären Geschlechtersystem orientiert. Gerade durch den Kontrast der Wirkungsebenen wird deutlich, wie konsequent Rávic Strubels Demaskierung einer repressiven Festlegung des biologischen Körpers und des heteronormativen Begehrens ist.

VI. Katharina Hacker „Die Habenichtse“

1. Einführung und Fragen

Katharina Hackers Roman „Die Habenichtse“ ist 2006 erschienen und im selben Jahr mit dem Buchpreis der Frankfurter Buchmesse ausgezeichnet worden.⁶⁴¹ Der Titel verweist auf ein Nicht-Haben, das die Figuren auszeichnet, und das daher der Ausgangspunkt meiner Untersuchung sein soll. Was genau haben die Figuren nicht; was ist die Ursache ihres Nicht-Habens? Verbleibt diese Leerstelle im Ungewissen oder hat sie eine spezifische Qualität? Erfolgt aus ihrem Nicht-Haben ein Haben-Wollen; setzt es eine bestimmte Entwicklung in Gang?

Der Begriff des Habenichtse ist eng mit allgemeinen Fragen der Maskerade verknüpft: bei beiden besteht ein Interesse, zu ergründen, ob etwas vorder- oder hintergründig vorhanden ist; ob es innerlich oder äußerlich stattfindet; ob und wie etwas sichtbar wird oder versteckt bleibt. In welchem Wechselspiel stehen Einschätzungen und Erwartungen von außen mit der inneren Erfahrung? Womit umhüllen sich die Figuren; geben sie sich einen spezifischen Anschein; benutzen sie die Vorgabe eines Habens als Abwehr oder als Schutz?

Der Roman fragt überdies sehr intensiv nach einem möglichen Wesenskern des Menschen. In diesem Zusammenhang spielen die Gesichter der Figuren eine große Rolle: zeigen sie die Wahrheit der Person? Spiegeln sie etwas wider, was verlässlich ist oder wodurch auf das Verhalten oder die moralischen Maßstäbe der Person zu schließen ist? Zeichnet sich das Erleben in die Fläche des Gesichts ein? Wie wirkt die Erfahrung der Einzeichnung auf das Selbstbild der Person ein? Wie korrespondieren Eindruck und Ausdruck?

Ein wesentliches Motiv des Romans, das ganz grundsätzlich zum Begriff der Maskerade dazugehört, ist das Wechselspiel aus Täuschung und Enttäuschung. Hacker verwendet die Terroranschläge des 11. September 2001, um zu zeigen, wie vor dem Hintergrund dieser Erfahrung wechselseitige Täuschungsprozesse ausgelöst werden. Diese führen im Verlauf der Handlung zu verschiedenen Enttäuschungserlebnissen, die

⁶⁴¹ Katharina Hacker: Die Habenichtse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006. Seitenzahlangaben im Text beziehen sich in Kapitel VI. auf diese Ausgabe.

bei den Figuren einen Zustand der Orientierungslosigkeit und der Verwirrung hervorrufen, aus dem heraus Situationen zugespitzt und ihre Eskalation vorgeführt werden.

Die Bezeichnung des Habenichtes verweist außerdem auf ein Begehren der Figuren, das sie antreibt und zu verschiedenen Verwicklungen führt. Begehren meint hier ganz klar sexuelles Begehren, bezieht aber auch Aspekte wie Besitzansprüche, Gier, Überhöhung und Unterwerfung sowie Ideale und Realitätssinn mit ein. Um das Begehren der Figuren verdeutlichen zu können, wird natürlich auch der geschlechtertheoretische Begriff der Maskerade Verwendung finden. Welche Erfahrungen ihrer Weiblichkeit oder Männlichkeit machen die Figuren bzw. was machen von außen an sie herangetragene Vorstellungen von Weiblichkeit oder Männlichkeit mit ihnen? Wie kann die Betrachtung von Geschlechtlichkeit und Sexualität der Figuren die Analyse eines Romans unterstützen, der ansonsten im Kontext der Verarbeitung des 11. September steht? In diesem Zusammenhang geht es auch um die Konfrontation dieser Figuren mit Homosexualität und die Lust und den Reiz von Grenzüberschreitungen.

Neben der Untersuchung der bisher genannten Fragen wird dem Körper der Figuren – der Beschreibung ihrer Körperlichkeit ebenso wie ihrer Erfahrung als Körper – besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Zum einen geht es dabei im Sinne Butlers um das Gewicht bzw. die Gewichtigkeit der Figuren, die in Bezug zu ihrer Präsenz, ihrer moralischen Integrität und ihrer kreativen Kraft gesetzt werden können.⁶⁴² Zum anderen verhilft Butlers Theorie dazu, danach zu fragen, welche Körper innerhalb der Gesellschaft Anerkennung erfahren und welche verworfen werden.⁶⁴³ Was sind die Gründe für ihre Verwerfung? Warum und wie werden Figuren Opfer von Gewalt oder Erniedrigung? Was liefert sie aus bzw. wie liefern sie sich selbst aus? Welche Bedeutung haben in diesem Zusammenhang Gefühle wie Scham und Schuld?

Die genannten Fragen sollen vor allem in Bezug auf die beiden Protagonisten des Romans, Isabelle und Jakob, diskutiert werden. Kapitel VI. 1.2 und 1.3 legen ihre Reaktionen auf die Terroranschläge des 11. September 2001 sowie ihre daraus

⁶⁴² Vgl. Butler: Körper von Gewicht. S.40f.

⁶⁴³ Ebd. S.41.

resultierenden Gründe für ihre Ehe dar. Kapitel VI. 1.2 wendet sich dabei ihrem gegenseitigen Täuschungsprozess zu, während Kapitel VI. 1.3 ihre recht schnell erfolgende Enttäuschung thematisiert. In Kapitel VI. 2 wird Isabelle einer genauen Analyse unterzogen, die auch ihre Alter Egos Mae und Sara mit einschließt. Dabei geht es sowohl um ihre Maskerade der kindlichen Weiblichkeit wie auch um ihre im Verlauf des Romans vollzogene Verwerfung und moralische Demaskierung. Kapitel VI. 3 beschreibt Jakobs Hinwendung zu seinem Chef Mister Bentham, der im Sinne Butlers als „Körper von Gewicht“ bezeichnet werden kann. Auch Jakob erfährt eine Art der Demaskierung, die allerdings eine völlig andere Qualität besitzt als Isabelles.

1.1 Skizze der Haupthandlung

Der Roman handelt von Isabelle und Jakob, die sich am 11. September 2001 auf einer Party in Berlin nach fast zehn Jahren wieder treffen und beschließen, zu heiraten. Beide sind Anfang dreißig; sie ist Teilhaberin eines Grafikbüros und illustriert Kinderbücher; er ist Jurist und beschäftigt sich mit Vermögensfragen und Restitutionsansprüchen. Da Jakobs Kollege Robert bei den Anschlägen auf das World Trade Center umgekommen ist, erhält Jakob die Möglichkeit, die für diesen vorgesehene Stelle in der Londoner Anwaltskanzlei von Mister Bentham zu übernehmen. Voller Hoffnung ziehen Jakob und Isabelle nach London, wo sie sich das Leben intensiver und ereignisreicher als in Berlin vorstellen. Bald jedoch schleicht sich ein Gefühl der fehlenden emotionalen Verbundenheit und der Fremdheit der gegenseitigen Erwartungen in ihre Ehe. Jakob beginnt, all seine Aufmerksamkeit auf den lebenserfahrenen und warmherzigen Bentham zu richten; Isabelle ist fasziniert von dem Drogendealer Jim, der – wie sie nicht weiß – das Gesicht seiner früheren Freundin Mae mit einem Messer entstellt hat und nun glaubt, Mae bzw. seinen Traum eines gemeinsamen, harmonischen Lebens auf dem Land in Isabelle wiederzuerkennen.

Parallel zu Isabelles und Jakobs Leben in London wird die Geschichte des Jugendlichen Dave und der sechsjährigen Sara erzählt, die mit ihren arbeitslosen und alkoholabhängigen Eltern im Nachbarhaus wohnen. Eines Nachmittags sieht Isabelle, wie Sara, die in das Spiel eines heldenhaften Drachentöters versunken ist, im Garten einen Stock nimmt und nach ihrer Katze Polly schlägt. Empört klettert Isabelle über die Gartenmauer, um die Katze mit sich zu nehmen. Der weinenden und frierenden Sara

gibt sie stattdessen ihre Wollstrickjacke. Nachdem Isabelle Polly begutachtet und gefüttert hat, setzt sie sie auf der Straße aus. Als die Katze jedoch in den nächsten Tagen immer wieder auf der Fensterbank ihres Arbeitsraumes erscheint, packt Isabelle sie und wirft sie mit Abscheu hinunter. Jim, der sie dabei beobachtet, greift sich die ihm entgegenlaufende Katze und versucht, sie wieder über die Gartenmauer zu werfen. Da er zu kurz wirft, zertrümmert er ihr dabei den Schädel an der Mauerkante. Als er bemerkt, was er getan hat, beschließt er, dies als Vorwand zu nehmen, um Isabelle zu lehren, was es heißt, sich schuldig zu fühlen und nicht besser zu sein als er. Als er Sara – die Isabelle ihre Wollstrickjacke zurückgeben will, um auf diese Weise die von ihr vermisste Polly zurückzuerhalten – auf der Straße trifft, nimmt er sie mit in seine Wohnung und holt später auch Isabelle dazu. Gehässig verkündet er Sara, dass Isabelle ihre Katze getötet habe, die wiederum nun Saras Stockschlag im Garten denunziert. Als Isabelle aufgebracht gehen will und Sara in ein Wimmern um den Tod ihrer Katze ausbricht, versetzt Jim ihr einen Faustschlag, der ihre Nase zertrümmert und ihr zwei Zähne ausschlägt. Dann befiehlt er Isabelle, die blutende Sara ausziehen. Währenddessen holt er sich ein Messer aus der Küche. Als Isabelle ihn anbettelt, von Sara abzulassen und hastig ihre eigenen Kleider auszieht, um sich ihm begehrtlich anzubieten, packt er sie grob an den Haaren und schneidet ihr ein Büschel ab. Nun, so sagt er ihr, könne sie ihrem Mann auch einmal zeigen, dass sie etwas erlebt habe. Danach geht Jim. Nachdem Isabelle in Panik verschiedene herumliegende verdreckte Kleidungsstücke angezogen hat, klettert sie hektisch aus dem Fenster, um Dave um Hilfe zu bitten, der kurze Zeit darauf Sara nach Hause holt. Als Isabelle schließlich Randalie in der Nachbarwohnung hört, ruft sie anonym den Notdienst, der Daves und Saras Eltern abführt und Sara ins Krankenhaus bringt.

Wenige Stunden später kehrt Jakob auf Benthams Drängen hin früher von einer gemeinsamen Geschäftsreise nach Berlin zurück, weil er Isabelle tagelang nicht erreichen konnte. Diese läuft ihm verstört und noch immer in verdreckter Kleidung entgegen. Jakob, der nicht fassen kann, was passiert ist, erinnert sich unterdessen nur noch an Benthams Worte, man müsse Erbarmen haben. Dann beschwört er Isabelle, dass alles „wieder gut“ werde. Zuletzt bittet er sie, ins Haus zurückzugehen, woraufhin Isabelle sich langsam Richtung der bereits ins Schloss gefallenen Tür bewegt.

1.2 Reaktionen auf die Terroranschläge: Die „Habenichtse“ auf der Suche nach Sicherheit und Stabilität

Hackers Roman spielt verschiedene Reaktionsmuster auf die Ereignisse des 11. September 2001 und die darauf folgenden zwei Jahre durch und zeigt so die weit reichenden und einschneidenden Veränderungen der Terroranschläge auf das alltägliche Miteinander. Im Folgenden möchte ich Jakobs und Isabelles unmittelbares Verhalten und ihre daraus resultierenden Entscheidungen aufzeigen, da ihre tiefe Verunsicherung und ihr fast hilflos erscheinender Versuch, Sicherheit und Stabilität in ihr zukünftiges Leben zu bringen, als exemplarisch für ihre Generation und ihr soziales Umfeld anzusehen sind.

Jakob und Isabelle kommen am 11. September unabhängig voneinander einer Einladung zu einer Spätsommerparty nach, zu der nur sehr wenige und dann verstört herumsitzende Gäste erschienen sind. Im Hintergrund läuft ein Fernseher und zeigt die Bilder der zusammenstürzenden Türme des World Trade Centers und die Menschen, die aus den Fenstern in den Tod springen (S. 9). Da Jakob erst am Morgen von einer Geschäftsreise nach New York zurückgekehrt ist, scharf die Gruppe um ihn „wie um einen Überlebenden“ und stellt ihm Fragen, die er nicht beantworten kann (S. 10). Jakobs Aufmerksamkeit ist ausschließlich auf Isabelle gerichtet, mit der er am Anfang seines Studiums eine Nacht verbracht hatte und die sich nun, wie er enttäuscht feststellen muss, zunächst nicht mehr an ihn erinnert (S. 16). Er jedoch hat den Gedanken an sie aufbewahrt und sich jahrelang vorgenommen, sie und seine Liebe zu ihr nicht zu vergessen, ehe zehn Jahre vergangen sind. Kurz vor Ablauf dieser Frist feiert er seinen Aufstieg zum Partner einer Berliner Anwaltskanzlei mit seinem besten Freund Hans in einer Kneipe und hört dabei zufällig Isabelles Stimme neben sich an der Bar. Jakob richtet es daher so ein, dass er mit einer ihrer Freundinnen in Kontakt kommt, die ihn dann später zu besagter Spätsommerparty einlädt (S. 21). Einen eigentlich für diesen Tag geplanten Termin mit einem New Yorker Investor lässt er auf den neunten September vorverlegen und seinen Flug umbuchen.

Am Tag der Party ist es nicht der Terroranschlag, der Jakob aufwühlt, sondern seine Angst, die Einladung könne obsolet geworden sein. Als er jedoch Isabelle am Abend vorfindet, ihr eine Erinnerung an ihn entlocken kann und eine Zustimmung zu einer Verabredung am nächsten Abend erhält, ist er erleichtert und zuversichtlich (S. 13).

Seine jahrelange persönliche Suche nach Isabelle steht für ihn eindeutig im Vordergrund. Auch am nächsten Tag versucht Jakob, sich nicht von seiner Wiederbegegnung mit Isabelle ablenken zu lassen. Er will die Bilder in den Zeitungen nicht sehen und die allgegenwärtigen Gespräche nicht hören, da er natürlich auch weiß, dass er gerade noch rechtzeitig aus New York abgereist ist. Gedanklich verknüpft er dieses zufällige Glück mit seiner Suche nach Isabelle: „Er war verschont geblieben, Isabelle, dachte er, hatte ihn gerettet.“ (S. 22) Die schicksalhafte Zufälligkeit, die seine Beziehung zu Isabelle auszeichnet, verleiht seiner Liebe zu ihr einen besonderen Wert. Er empfindet seine Wiederentdeckung Isabelles kurz vor Ablauf der Zehnjahresfrist und seine frühe Abreise aus New York als eine Verkettung von Ereignissen, die ihn dazu bringt, zu glauben, er habe ein Anrecht auf Isabelle. Seinem Denkmuster als Anwalt für Restitutionsansprüche entsprechend, meint er, dass Isabelle ihm in gewisser Weise restituiert werden müsse: „Er hatte lange genug darauf gewartet, und wie man es drehte und wendete, dieses Warten selbst war ein Anspruch.“ (S. 19)

Unter dem Eindruck des Terroranschlags vermengt Jakob verschiedene, eigentlich voneinander unabhängige Ereignisse miteinander: die sich aus einer spontanen Laune heraus ergebende erste Nacht mit Isabelle und sein beharrliches Warten auf sie, – obwohl ihm eigentlich schlichtweg keine andere Frau in diesen arbeitsreichen Jahren ähnlich interessant erschien –, bekommen durch die überraschende Wiederentdeckung in Berlin und die darauf folgende terminliche Verschiebung, die ihm höchstwahrscheinlich das Leben gerettet hat, die Nuance eines unabänderlich mit Isabelle verknüpften Schicksals. Seine Liebe zu ihr erscheint ihm daher auch eher als ein notwendig zu verteidigender „Anspruch“, der jeden Gedanken, ob eine tatsächliche emotionale Bindung vorliegt, beiseite drängt. Die von ihm so gedeutete „Unglaublichkeit“ seiner „Rettung“ erhält einen um so bedeutungsschwereren Anstrich, da ein mit ihm befreundeter, gleichaltriger Kollege bei den Anschlägen umgekommen ist, was wiederum weit reichende Folgen für sein weiteres (Berufs-)Leben mit sich bringt.

Robert war für Jakob derjenige unter seinen zweiunddreißig Kollegen, mit dem ihn am meisten verbunden hat. Sie arbeiteten Tür an Tür, teilten sich eine Sekretärin, verabredeten sich nach Feierabend und hofften beide, die Möglichkeit zu erhalten, für ein oder zwei Jahre bei einem Partner ihrer Anwaltskanzlei in London zu arbeiten. Ohne zu versuchen, den anderen bei ihrem Vorgesetzten auszustechen, wussten beide, dass Robert „die plausible Wahl“ gewesen wäre, da er während seines Studiums ein Jahr in

London verbracht hatte (S. 46). Als Jakobs Sekretärin am Morgen des 12. September in sein Büro stürmt und ihm schockiert berichtet, dass sie gerade in den E-mails vom Vortag eine Nachricht von Robert entdeckt hat, in der er ihr mitteilt, dass er – wie sie im Nachhinein wissen – kurz vor den Anschlägen noch einmal ins World Trade Center gehen wollte, um einen Mandanten zu sprechen, denkt Jakob sofort an die ersehnte Stelle in London. Fast im selben Augenblick wird ihm seine erste Reaktion bewusst und er errötet entsetzt. Während die Mitteilung immer wieder „stupide und beschämend“ in seinem Kopf kreist und seine Verarbeitungskapazität überfordert, gerät er in einen Zustand, der ihn alle seine Bewegungen irritierend verzögert erscheinen lässt (S. 47). Nachdem er vergeblich versucht hat, Robert auf seinem Mobiltelefon zu erreichen, wendet sich Jakob an seinen Vorgesetzten, der veranlasst, dass Robert in den New Yorker Krankenhäusern gesucht wird (S. 47f.). Im selben Gespräch erfährt Jakob, dass tatsächlich Robert für die Stelle in London ausgewählt war; denn sein Vorgesetzter teilt ihm mit, dass sein dortiger Partner den Verlust „schwer nehmen“ werde (S. 47). Während Jakob die Worte seines Vorgesetzten hört, fangen seine Hände an, unkontrolliert zu zittern, da sich die Gewissheit über den Tod des Freundes mit einem zermürbenden Kummer vermischt: er weiß, dass er zwar Isabelle wiedergefunden hat und die ersehnte Chance erhalten wird, nach London zu gehen, aber „der Preis, wenn Roberts Tod der Preis war, war höher als gedacht.“ (Ebd.) Jakob ist hier in einer bedrückenden Lage, die das Wechselspiel zwischen tatsächlichem Haben, Haben-Wollen und Nicht-Haben-Wollen deutlich macht: sein sozialer Status als Jurist ist hoch, seine finanzielle Situation gesichert, so dass es ihm vordergründig an nichts fehlt. Dennoch glaubt er, nicht eher zufrieden mit seinem Leben sein zu können, bis er die aus dem Abstand der Jahre heraus immer begehrtlicher erscheinende Isabelle in Besitz nehmen und die gewünschte Stelle in London antreten kann. Die neue und ursprünglich sehnlichst erträumte Situation bringt ein Gefühl des Unbehagens mit sich, das sich sowohl auf die plötzliche Konfrontation mit seiner eigenen Sterblichkeit wie auch auf Roberts Tod als möglicher Preis für seine Zukunft bezieht. Jakobs Entsetzen verbindet sich noch stärker mit Roberts Schicksal, als sein Vorgesetzter ihn in ein und demselben Gespräch bittet, zum Jahresbeginn 2003 nach London zu wechseln und außerdem im Namen der Kanzlei zu Roberts Beerdigung nach Hannover zu fahren und seinen Eltern zu kondolieren (S. 49). Diese Beisetzung eines leeren Sarges erschüttert Jakob zutiefst. Er versucht, jedes Nachdenken über die Situation wegzudrängen,

„damit Zufall blieb, was Robert und ihn verbunden hatte und jetzt trennte, Koinzidenz, nicht Tausch, nur die rätselhafte, uneinsehbare Überschneidung zweier Linien, ebenso wenig einsehbar wie der Punkt, an dem die Parallelen sich doch berührten. Sie liefen, dachte Jakob, wieder auseinander, in unermesslich kleinen Schritten entfernten sie sich voneinander. Keine weitere Begegnung.“ (S. 49f.)

Jakob trifft hier die Wucht der Erkenntnis seiner früher so selbstverständlichen Verbindung und seiner nunmehrigen unabänderlichen Trennung von Robert mit voller Kraft. Während der Beisetzungszeremonie beobachtet Jakob, dass Roberts Eltern niemandem die Hand geben und nur einmal kurz aufsehen, als er ans Grab tritt: „gleichzeitig und erschreckt, starrten Jakob an, sein vom Regen dunkles Haar, sie nahmen Maß an ihm, spürte er, um jeden weiteren Tag zu wissen, was sie verloren hatten.“ (S. 50) Sowohl der leere Sarg wie auch der abschätzende Blick der trauernden Eltern verknüpfen Jakob mit einer Art persönlicher Schuld, obwohl die Zufälligkeit der Ereignisse und Jakobs Einflusslosigkeit nicht zur Debatte stehen. Sein Gedanke, Roberts Tod könne der Preis für die Erfüllung seiner Wünsche sein, wirft überdies das ungute Gefühl auf, er habe von den Terroranschlägen persönlich profitiert. In der Tat gibt es neben der Übernahme der attraktiven Stelle in London auch einen persönlichen Profit für Jakob, der nun die Vier-Zimmer-Wohnung, die Robert kaufen wollte, zu einem „guten Preis“ erwerben kann, wie ihm sein Vorgesetzter mit einem maliziösen Lächeln mitteilt (S. 59). Im Bewusstsein dieses bedeutungsschweren Zusammenhangs wirft Jakob, als er von der Beerdigung nach Hause kommt, augenblicklich seine verschwitzte Kleidung von sich und geht unter die Dusche, „um abzuwaschen, was sich gegen seinen Willen wie ein dünner Film über seinen Körper gelegt hatte.“ (S. 48) Jakobs Impuls, sich von seiner tief empfundenen persönlichen Schuld rein zu waschen, ist sehr stark, weil er unbewusst zu erraten scheint, dass diese abstrakte Schuldigkeit sich wie ein böser Fluch über seine Zukunft in London legen könnte.

Neben seiner Trauer und Bedrückung vollzieht Jakob bei der Beerdigung einen für ihn typischen Gedankengang: er erinnert sich, dass er einmal einem Freund angesichts des Todes seiner eigenen Mutter gesagt hatte, der Tod sei nichts anderes als „ein Wechsel der Besitzverhältnisse“. Nicht nur das, was dem Toten gehört habe, gehe in den Besitz anderer über; auch sein Körper gehöre demjenigen, der ihn schminken, aufbahnen, beerdigen oder verbrennen lassen dürfe. Und dann werde auch das in Besitz genommen, was der Tote „gedacht und gehofft und erlebt“ hatte, „selbst seine Erinnerung gehört bald den Angehörigen, im Namen der Liebe, im Namen ihrer Erinnerung.“ (S. 50f.)

Jakob folgt auch hier seinem Bewertungsmuster, das alles in Beziehung zu einem „Besitz“ bzw. dem Zurücklassen von Besitz und dem daraus erfolgenden Neubesitz setzt. In gewisser Weise ist Jakobs Betrachtungsweise realistisch und überaus nüchtern; gleichzeitig offenbart sie aber auch eine distanzierende Art der Bewältigungsstrategie für kaum zu überwindende Erfahrungen. Gedanklich versucht Jakob, an die Stelle seiner tiefen inneren Verunsicherung die Stabilität des neuen Besitzers zu setzen, dessen Anrecht er juristisch betrachtet als untadelig empfindet. Seit dem Mauerfall ist Jakob auf die Regelung offener Vermögensfragen spezialisiert. Insbesondere das Gesetz des Investitionsvorrangs liegt ihm am Herzen und hilft ihm nun, das Geschehen in seine Weltsicht zu integrieren. Dieses Gesetz besagt, dass immer dann, wenn Besitzverhältnisse aus der Zeit zwischen 1933 und 1945 in Ostdeutschland nicht mehr geklärt werden können, ein möglicher Investor seine Pläne in die Tat umsetzen darf (S. 20). Diese Regelung empfindet Jakob als außergewöhnlich beruhigend, da sie zeigt, dass das Leben auch ohne endgültige rechtliche Entscheidungen weiter gehen darf: „An der Idee, Dinge, wenn nicht zu heilen, so doch zu ordnen, hielt er fest.“ (S. 115) Bereits während seines Studiums war Jakob, der eine Vorliebe für Gebäude pflegt, weil sie den Anschein von Dauer erwecken, wiederholt durch Brandenburg gefahren, um Grundbucheinträge nachzuvollziehen (S. 19). Diese Recherchevorgänge erschienen ihm, als würde er ein fälschlich zusammengesetztes Puzzle auseinander nehmen, „um die Teile, die ein trügerisches Bild ergeben hatten, in ihre eigentliche Reihenfolge zu bringen.“ (Ebd.) Jakobs tiefer Wunsch ist es, Besitzverhältnisse in eine kontinuierlich wirkende Ordnung zu bringen. Was sicher erscheint, aber sich häufig als trügerisch erweist, soll entlarvt werden, so dass eine neue Verlässlichkeit entstehen kann. Jakobs Bedürfnis, Ordnung zu schaffen und Besitzverhältnisse zu klären, hilft ihm dabei, seine Schuldgefühle zu verdrängen und sich auf seinen Wunsch, Isabelle zu heiraten, zu konzentrieren. An die Stelle der Verunsicherung und Destabilisierung tritt ein Vorstellungskonstrukt, das Jakob Halt und Orientierung verleiht. Sich gedanklich stets auf materiellen Besitz zu stützen, bedeutet aber auch, dass Jakob all seinen Erfahrungen und Erlebnissen Preise und Ansprüche zuordnet, die sich wiederum als trügerisches Bild erweisen können. Auf diese Weise ist er in einem Teufelskreis aus vermeintlicher Sicherheit, Verunsicherung und um so verzweifelter versuchter Absicherung gefangen. Die vermeintlich gewonnene Festigung seines Lebens durch die neue Stelle in London, die neue Wohnung und die sich anbahnende Ehe mit Isabelle offenbart sich im Verlauf des Romans wiederholt als eine Täuschung, die sein vermeintliches Haben als

unsicheres Bedürfnis nach Stabilität entlarvt. Besonders seine Illusion, er habe ein Anrecht auf Isabelles Liebe und werde von der Ehe mit ihr bekommen, was er sich erhofft hat, ist trügerisch. Dass die gegenseitige Täuschung und der Irrtum über ihre Erwartungen und Wünsche – also der sozusagen negative Ausdruck der Maskerade – das Grundmuster der wenige Monate später vollzogenen Ehe zwischen Jakob und Isabelle sind, wird sich im weiteren Verlauf der Analyse noch deutlich zeigen.

Im Folgenden möchte ich Isabelles Reaktion auf den 11. September darstellen, um ihren Teil der Täuschung, die in der Ehe mit Jakob mündet und sich dort fortsetzt, zu erfassen. Es heißt, Isabelle sei vor dem Fernseher fast in Tränen ausgebrochen, habe sich dann aber zurückgehalten, weil sie es absurd fand, über Menschen zu weinen, die sie nicht kannte, und unzählige andere Tote unbeweint zu lassen (ebd.). Isabelle empfindet einen starken Zwiespalt zwischen der Trauer um die Opfer der Terroranschläge und der Art und Weise, wie das öffentliche Bewusstsein über anderes Leid in der Welt hinweggeht. Sie erkennt in diesem Moment sehr genau den Unterschied zwischen den Toten eines viel beachteten Terroranschlags in der westlichen Welt und den unzähligen, unbeachteten Toten infolge von Armut und Hunger, die mit Butler als gesellschaftlich verworfenes und nicht betrautes Leben bezeichnet werden können.⁶⁴⁴ Erst am nächsten Morgen dringen die Ereignisse wirklich zu Isabelle durch, da sie sich die Angst und Panik der Menschen, die das World Trade Center nicht mehr verlassen konnten, immer wieder vorzustellen versucht (S. 36f.). Obwohl – oder möglicherweise auch weil – ihr Kollege Andras sich darum bemüht, sie zu beruhigen, lässt sich Isabelle nun von ihrer Traurigkeit mitreißen. Sie sieht Jakob, so wie sie ihn vor zehn Jahren kennen gelernt hat, vor ihrem inneren Auge und registriert parallel dazu sein unglaubliches Glück, „dem Tod entgangen“ zu sein. Mit Schrecken erkennt sie, dass sie von seinem Tod niemals erfahren hätte, wenn sie ihm nicht zufällig wieder begegnet wäre. Sie erkennt, dass die „Gleichgültigkeit ihres Vergessens und seines Todes“ ihn ausgelöscht hätte, ohne dass sie sich dessen jemals bewusst geworden wäre (S. 37). Die Anonymität seines möglichen Todes und ihre Unwissenheit darüber rühren Isabelle zutiefst an und veranlassen sie dazu, sich Jakob emotional plötzlich stark verbunden zu fühlen. Ihre Verunsicherung führt überdies dazu, dass sie das Bedürfnis hat, nach einer Verankerung zu suchen. Daher reagiert sie innerlich sofort mit einer

⁶⁴⁴ Butler: Körper von Gewicht, S.41.

großen Erleichterung auf Jakobs Zielstrebigkeit, sich mit ihr verabreden zu wollen. Seine deutlich gezeigte Sicherheit, dass sie sich nun für immer gefunden haben, löscht bei Isabelle jegliches Nachdenken oder Nachspüren aus, ob sie überhaupt etwas für Jakob empfindet (S. 13). Unter dem Eindruck, genau in dem Moment ihrer inneren Destabilisierung eine fundierte Zukunft haben zu können, kauft Isabelle am nächsten Nachmittag in einem exklusiven Schuhgeschäft teure, hochhackige Schuhe für den Abend mit Jakob. Das Einzige, was für sie jetzt zählt und alle anderen Gedanken beiseite drängt, ist sein jahrelanges Warten auf sie und sein mit Überzeugung vorgebrachter Satz, zunächst einmal würden sie sich verabreden und: „Dann sehen wir weiter.“ (S. 13f.) Isabelle klammert sich heftig an die aufscheinende Zukunft mit Jakob, als müsse auch sie unter dem Eindruck des 11. September gerettet werden. Sie ist wild entschlossen, neuen Halt in dem von ihr vorgestellten sicheren Schutzraum der Ehe mit Jakob zu suchen. So wie Jakob den Gedanken an die Weitergabe des Besitzes benutzt, um seine Verunsicherung zu verdrängen, stürzt sich Isabelle auf Jakobs Entschlossenheit, mit ihr ein neues Leben zu beginnen, um so ihr inneres Alarmgefühl und ihre Orientierungslosigkeit zu bewältigen. Die neuen Schuhe symbolisieren hier, wie auch an anderen Stellen des Romans, die Sehnsucht, in einer wohlgeordneten und tragfähigen Zukunft Fuß zu fassen und ihre weiteren Schritte so zu setzen, dass sie bekommt, was sie sich ersehnt. An die Stelle ihrer Angst, nichts Sicheres mehr zu haben, tritt in Gestalt der neuen, luxuriösen Schuhe ein Gefühl des Versprechens, von dem sie nun erwarten wird, dass Jakob es ihr in irgendeiner Art und Weise erfüllt. Andras ist der Einzige, der Isabelles blinde Ausrichtung auf ihre Erwartungen nach Stabilität bemerkt:

„Es war nicht das World Trade Center, das ihn beunruhigte, es waren die neuen Schuhe, die Anspannung, die von Isabelle ausging, Wellen, die sein Empfangsgerät auffing, ohne sie deuten, ohne sie verarbeiten zu können. Isabelle erinnerte ihn an ein gefangenes Tier, das täuschend reglos blieb, um seinen Ausbruchsversuch vorzubereiten, fühllos für alles andere als die eigene Entscheidung.“ (S. 35f.)

Andras erkennt, dass Isabelle innerlich in äußerste Panik geraten ist und dass nichts anderes als ein intensiver Fluchtreflex ihre weiteren Handlungen bedingen wird. Wie „ein gefangenes Tier“, das nach außen hin täuschend ruhig bleibt, treibt sie ihre Anspannung in die Entscheidung, Jakob sofort heiraten zu wollen. Ihre Erwartungen an die Ehe mit Jakob basieren also ebenfalls auf einer Täuschung, die durch den 11. September in Gang gesetzt und verdichtet wurde. Die Hoffnung, nun dauerhaft

geschützt zu sein, die Isabelle mit Jakob verbindet, wird allerdings später, besonders auch bei einem Überfall in London, enttäuscht werden (S. 169f.). Jakobs mangelnde Haltung und sein fehlender Wille, sich für Isabelle körperlich einzusetzen, wird sie dann mit Verachtung betrachten, und ihre nach wie vor bestehenden Erwartungen auf einen anderen Mann, der im Gegensatz zu Jakob Stärke und Durchsetzungsfähigkeit zu verkörpern scheint, übertragen.

Als Jakob und Isabelle sich am Abend des 12. September treffen, besiegeln sie ihre Verbindung mit rasender Geschwindigkeit und ohne einen Zweifel über den weiteren Verlauf ihrer Beziehung zu lassen. Als Isabelle an der Bar neben Jakob auftaucht, mit einem Gesicht, das unbefangen und erwartungsvoll zu ihm empor sieht, schiebt Jakob sofort jeden kummervollen Gedanken an Robert beiseite (S. 48). Nur kurz durchzuckt ihn noch ein Gefühl der Wehmut, als jemand zwischen ihm und Isabelle nach einer Bierflasche greift und so ihr hoffnungsvolles Gesicht für einen Moment verdeckt. Fast befürchtet Jakob, dass Isabelle ihm doch noch abhanden kommen könnte, doch da erscheint ihr Gesicht bereits wieder lächelnd neben ihm. Isabelles harmloses, liebes Gesicht, das sich ausschließlich auf Jakob richtet, erscheint hier als festes Versprechen auf die zutiefst ersehnte und vor allem Unglück geschützte Zukunft. Statt einer Begrüßung trinkt Isabelle aus Jakobs Glas, und als sie absetzt, küsst dieser sie sanft und erleichtert auf den Mund. Danach verlassen sie gemeinsam die Bar und verbringen die Nacht miteinander (S. 49).

In den folgenden Wochen verabreden Jakob und Isabelle sich aus Zeitmangel nur „fünf- oder sechsmal“ (ebd.), dennoch steht ihre Heirat bald fest, wie aus einem Gespräch Isabelles mit ihrer besten Freundin Alexa hervorgeht (S. 55ff.). Auf Alexas Frage, warum sie heiraten wolle, antwortet Isabelle zögernd, es sei „so passend“ (S. 55). Erst als Alexa betont, dass sie Jakob sehr nett findet, fühlt sich Isabelle wieder wohl mit ihrer Entscheidung, da sie die erwartete Bestätigung nun erhalten hat. Sie denkt daran, dass sie die Neuigkeit ihrer bevorstehenden Hochzeit eigentlich effektvoller verkünden wollte, obwohl sie ihr selbst nie anders als eine im Grunde selbstverständliche Tatsache vorkam, die eben Jahre darauf gewartet hatte, zum Vorschein zu kommen (S. 57). Aus Verlegenheit bekundet Isabelle Alexa noch schnell, dass sie Jakobs Gesicht mag, obwohl ihr auch hier lieber gewesen wäre, sie hätte gesagt, dass sie *ihn* mag. Ebenso wie Jakob Isabelles unbedarftes Gesicht mit seinen Zukunftswünschen verbindet, knüpft Isabelle ihre Entscheidung, Jakob heiraten zu wollen, an den beruhigenden Eindruck,

den Jakobs Gesicht ihr vermittelt. Am Anfang ihrer Beziehung steht also neben dem Versuch, den Schock des 11. September zu verarbeiten, die Illusion, das freundliche Gesicht des jeweils anderen lasse auf eine Erfüllung ihrer Erwartungen schließen.

Im August 2002 findet die Trauung von Isabelle und Jakob statt, die sie gemeinsam mit ihren Freunden unter freiem Himmel ausgelassen und gerührt über ihr Glück feiern. Jemand sagt dabei zu Isabelle, er habe sie noch nie so glücklich gesehen und dies sei der schönste Sommer seit langem, worauf alle einstimmen. Isabelle dreht unterdessen vorsichtig den Ehering an ihrer Hand, „als wäre ihr Finger plötzlich zerbrechlich“, und lächelt Jakob zu, dessen langes Warten ihr wieder ins Bewusstsein gelangt (S. 79). Offensichtlich empfindet auch sie Jakobs jahrelanges Warten als einen berechtigten Anspruch auf sie: ein Anspruch jedoch, den sie als positive Auszeichnung oder als Liebesbeweis seinerseits versteht und der sie mit Stolz auf seine Beharrlichkeit und seine vermutete Standfestigkeit erfüllt. In dieser Annahme seiner Qualitäten liegt genau der Moment der Täuschung, der für Isabelles und Jakobs Ehe charakteristisch ist. Auch auf die Zerbrechlichkeit ihrer Verbindung wird bereits angespielt. Vordergründig scheinen sie eine Stabilisierung ihrer Situation erreicht zu haben, bei genauerer Betrachtungsweise scheint jedoch der Zweifel oder sogar die innere Verzweiflung durch. Jedes Gefühl des Unbehagens soll durch die betont fröhliche Hochzeitsfeier verdrängt werden.

Das Bild einer einerseits übermütig feiernden und gleichzeitig orientierungslos wirkenden Gruppe lässt an die Gemälde des Rokoko-Malers Watteau denken, die Isabelle und Jakob in einem Museum in London betrachten. Die dort gezeigten Feste und Musikanten erscheinen ihnen „auf eine schwer fassbare Weise heiter“, während sie gleichzeitig durch ihre Körperhaltung eine Art der ziellosen Erwartung ausdrücken (S. 163). Jakob denkt lange nach ihrem Besuch noch an

„[diese] Gemälde, auf denen der Tod nicht sichtbar, aber doch anwesend war, in den grazilen Bewegungen, die die Zeit festhielten für einen unmessbaren Augenblick, der Vergänglichkeit und Verlust in sich barg.“
(S. 218)

Offensichtlich spiegeln die Gemälde des Malers Watteau die Atmosphäre, die Isabelle und Jakob sowohl bei ihrer Hochzeitsfeier wie auch in der Zeit nach dem 11. September empfinden. Vordergründig umgibt sie ein Gefühl der Heiterkeit und der Zuversicht über ihre gerade vollzogene Heirat, hintergründig scheint eine seltsam drängende

Erwartungshaltung gegenüber dem Kommenden auf sowie eine große Unsicherheit, wie stabil die momentan erlebte Freude tatsächlich ist. Ebenso wie es Jakob bei den im Augenblick so fein gezeichneten und ihre Vergänglichkeit umso deutlicher zum Vorschein bringenden Figuren bemerkt, ist auch bei Jakob und Isabelle die Möglichkeit des sofortigen Verlusts ihres gegenwärtigen Lebens und ihrer vermeintlichen Üppigkeit des Besitzes stets präsent. Da sie das bloße Haben-Wollen so stark begehren, umschleicht sie gleichzeitig eine große Angst vor einem Umschwung ihrer jetzigen Situation. Die Gemälde Watteaus verbildlichen die Unbeständigkeit des Lebens – sowohl in der Schönheit des Augenblicks wie auch im gleichzeitigen Vergehen desselben – auf treffliche Art und Weise und zeigen so, dass Isabelles und Jakobs Habenichtsqualität gerade darin besteht, sie nicht anerkennen zu wollen und stattdessen verzweifelt nach einem dauerhaften Halt zu suchen.

Die Autorin verknüpft Isabelles und Jakobs Angst vor der Vergänglichkeit stets mit dem Schock des 11. September und dem darauf folgenden Irakkrieg, so dass deutlich wird, inwiefern diese Ereignisse das individuelle Erleben der Menschen destabilisiert und dramatisiert haben. Dies wird besonders an einer Stelle deutlich, als Isabelle und Jakob durch Londons Straßen schlendern und sich die nun überall angebrachten Videokameras vergegenwärtigen (S. 201). Jakob denkt hier daran, dass „das Neue Europa“ ein Ort der Überwachung sein wird und es fraglich ist, ob es überhaupt noch ein Gefühl der Sicherheit geben kann:

„Die Bedrohung war noch eine Maskerade, wie Bush auf seinem Kriegsschiff, wie das Ende des Krieges, wollte er Isabelle sagen, etwas, woran wir uns erinnern werden, als wäre es unreal und geschmacklos, aber irgendwann wird das Wirklichkeit werden und uns bedrohen.“ (Ebd.)

Dass der Text den Begriff der maskierten Bedrohung verwendet, ist bezeichnend für die Stimmung des Romans. Nur vordergründig erscheint alles friedvoll und hoffnungsfroh. In den Menschen jedoch brodet die Angst vor einem weiteren Terroranschlag, so dass ihnen ihr Leben wie eine Maskerade erscheinen muss, auf deren Entlarvung sie nur warten können. Was im Augenblick wie eine weit entfernte Kriegstreiberei wirkt, wird – so ist sich Jakob bewusst – bald in ihre Nähe und in ihr alltägliches Leben einrücken. Die noch maskierte Bedrohung ist im gesamten Roman stets präsent, sei es in den schwierig zu deutenden Gesichtsausdrücken der Figuren, in dem Auftreten des Narren eines Theaterstücks oder in der Erwähnung von Träumen und Flügen, die wie nebensächlich genannt werden und sich im Verlauf der Handlung bewahrheiten werden.

Die Autorin versteht es, das Gefälle zwischen der stets gegenwärtigen Bedrohung und der erhofften weiter bestehenden Maskerade dieser Bedrohung in den Text einzuflechten. Sei es, dass sie die Nachricht über die am nächsten Tag vermutlich fallenden ersten Bomben und die ersten Toten mit der Erwähnung des makellosen Wetters in London verknüpft (S. 152) oder dass sie in ein Gespräch über mögliche Folterungen im Irak die bewusst boshaft vorgebrachte Meinung einbindet, dies gehe sie nichts an, Hauptsache ihnen gehe es gut (S. 283).

Isabelles und Jakobs Ehe basiert von Anfang an sowohl auf einer Selbsttäuschung, die die innere Verunsicherung überspielen soll, wie auch auf der gegenseitigen Täuschung, die im Verlauf des Romans Schritt für Schritt demaskiert wird. In letzter Konsequenz entpuppt sich Isabelles und Jakobs friedliches und gesichertes Wohlstandsleben als bloße Staffage, die durch den Einbruch von Gewalt und Aggression vollständig zerstört werden wird.

1.3 Enttäuschung und Entfremdung, verunsicherte Männlichkeit

In den ersten Wochen nach Isabelles Ankunft in London zeigt sich, dass Jakobs und ihre Ehe auf wenig Gemeinsamkeiten und wenig Verständnis für die tatsächlichen Bedürfnisse des jeweils anderen fußt. Bereits Isabelles Landung in Heathrow ist turbulent und offenbart die Widersprüchlichkeit ihres Verhaltens und ihrer Erwartungen. Als das Flugzeug landet, gerät es wegen Problemen mit den Reifen ins Schlingern. In Unkenntnis dieser technischen Schwierigkeiten erfasst die Passagiere sofort eine jähe Angst vor einem möglichen Terroranschlag (S. 110f.). Nachdem das Flugzeug endlich zum Stehen gekommen ist, werden alle Passagiere vorsorglich über die Sicherheitsrutsche evakuiert, was Isabelle, die gerade noch tiefe Ängste ausstand, mit einem Gefühl des Triumphs und des Wohlbehagens erfüllt. Im Flughafengebäude jedoch schlägt die zwischenzeitliche Berausung wieder um und sie beginnt, den Schrecken in ihren Gliedern wahrzunehmen. Schnell läuft sie Jakob, der bereits seit einigen Wochen in London arbeitet, entgegen, um erleichtert in einer langen Umarmung zu verweilen. Mit kindlich jammernder Stimme bittet sie ihn an, sofort nach Hause zu fahren. Zuletzt erfasst sie Ernüchterung, als sie endlich ihre Koffer an der Gepäckausgabe erhält (S. 112).

Alle drei Zustände, die Berausung an der überstandenen Gefahr, die Suche nach Schutz bei ihrem Ehemann und die Ernüchterung der erwachsenen Frau, die ihre Ankunft in London schließlich rational erfasst, spiegeln Isabelles emotionales Schwanken zwischen Leichtsinn, Ängstlichkeit und der Suche nach Aufregung wieder. Ebenso wie das schlingernde Flugzeug wird sie selbst durch ihr Leben geworfen. Ihre Sehnsucht gilt daher Erfahrungen, die ihren Wachtraumzustand durchbrechen und sie so für einen Augenblick durch die Intensität des Ereignisses aufrütteln.

Jakob indes überkommt bei Isabelles Anblick ein leichtes Unbehagen über ihre in den Wochen der Trennung entstandene Fremdheit. Während er versucht, seine Befürchtung zu ignorieren, lässt sich Isabelle mit einem Mal von einer plötzlichen Verliebtheit und Zukunftsfreude mitreißen: „es war etwas kaum Sichtbares und Neues, das sie empfand, und irgendwann, dachte sie, irgendwann würde sie wissen, was es bedeutete.“ (S. 113) Auch diese so unterschiedlich erlebte Begrüßung lässt den Eindruck entstehen, dass Isabelle und Jakob sich im Grunde von Anfang an gegenseitig verpassen und sich schlecht in ein gemeinsames Leben fügen können.

Nach ihrer Ankunft in der Lady Margaret Road beginnt Isabelle sofort damit, ihre Kleidung und Pflegeartikel systematisch in die Schränke zu räumen. Jakob indes ist enttäuscht, dass sie sich nicht zuerst ihm zuwendet, so dass ihm nichts anderes bleibt, als ihren flinken Bewegungen sehnsüchtig mit den Augen zu folgen (S. 115). Die Situation „erinnert“ ihn an das Leben, das ihn mit ihr erwartet: er ahnt, dass ihre Liebe hauptsächlich mit Gewohnheit angefüllt sein wird, die allerdings, so überlegt er, „nur einen Teil des Territoriums“ bedecken wird, während sie „anderes nur zeitweilig überspülte, dann wieder freigeben mußte, weil etwas unberechenbar blieb.“ (Ebd.) Jakob, der sich eigentlich ein überschaubares Leben wünscht und gerne an die Idee einer vorhersehbaren Zukunft denkt, ist sich von Anfang an bewusst, dass seine Ehe mit Isabelle etwas Unkalkulierbares mit sich bringt. Vordergründig haben beide mit ihrer Ehe zwar erreicht, was sie sich wünschten: die Stabilisierung ihrer Beziehungswelt und die Gewissheit ihrer Zugehörigkeit. Hintergründig jedoch beginnt sich etwas zusammenzubrauen, das seinen Schatten bereits vorauswirft. Während Isabelle und Jakob in Berlin noch eingewoben waren in ein belastbares Netz aus Bekannten und Freunden, offenbart ihr Leben in London ihre unbewussten, stetig stärker hervordrängenden und verunsichernden Sehnsüchte. Ihnen fehlt eine echte Zugehörigkeit sowohl zueinander wie auch zu sich selbst; unter der Oberfläche gemeinsamer Aktivitäten haben sie sich wenig mitzuteilen. Ihre Ehe und ihr Umzug

nach London bringen ihre Habenichtsqualität, die vorher durch ein stabiles soziales Gefüge abgefedert war, voll zum Ausdruck. In der Konsequenz dieser Erfahrung wird Isabelle in eine Beziehung zu Jim eintreten, der sie jedoch nicht in eine anregende und erfüllende Welt einführt, sondern sie mit Gewalt, Erniedrigung und Schuld konfrontiert. Jakob, der auf der Suche nach einer Liebe ist, die sich nicht aus Gewohnheit und gegenseitiger Täuschung, sondern aus Vertrauen und Gemeinsamkeit speist, wird all seine Aufmerksamkeit auf seinen beeindruckenden Chef Bentham ausrichten und so versuchen, seine Verunsicherung zu besänftigen.

Symptomatisch für Jakobs und Isabelles Habenichtsqualität ist ihr erster gemeinsamer Abend in London. Während Jakob darüber nachsinnt, dass er nun endlich das schutzwürdige und redliche Leben eines Ehemannes führen wird, betrachtet ihn Isabelle und bemerkt gerade in diesem Augenblick, wie schutzlos er wirkt (S. 117). Als er schließlich nach Isabelle greift, sich an sie schmiegt und sie zu streicheln beginnt, empfindet er die Weichheit ihrer Haut als „täuschend“ (ebd.). Es kommt ihm plötzlich so vor, als wären ihre Berührung und die Zärtlichkeit seiner Küsse eine bloße „Illusion“ (ebd.). Unruhig wandern seine Gedanken umher und er beginnt sogar, sich zu wünschen, dass Isabelle weniger hübsch wäre, so dass sie niemand anderem ins Auge fallen könne. Jakob denkt auch an Isabelles Kollegen Andras, von dem er weiß, dass er in Isabelle verliebt ist, und der – wie er sich nun vorstellt – Isabelle nicht anders küssen würde, als er es tut. Überaus zufrieden weist er sich selbst darauf hin, dass sie nun aber ihm „gehört“ (ebd.). Später wird Jakob wachliegen und sich fragen, ob Isabelle tatsächlich schläft: „Atemzüge konnten täuschen. Es war, als beobachtete man den anderen mit Hilfe eines Spiegels unbemerkt.“ (S. 123) Dieser erste gemeinsame Abend weist überraschend deutlich auf die möglichen Täuschungen in der Beziehung zwischen Isabelle und Jakob und der damit einhergehenden Angst vor dem Verlust hin. Jakob befürchtet bezeichnenderweise schon in ihrer ersten gemeinsamen Nacht, dass sein vermeintlicher Besitz eine bloße Illusion ist, die ihm die zwischenzeitliche Erleichterung, dass sie nun endlich zu ihm und nicht zu Andras gehört, wieder nehmen könnte. Jakobs Vorstellung, Isabelles weicher, zärtlicher und später ruhig schlafender Körper könne sich als eine Täuschung herausstellen, verweist ihre Erscheinung abermals in den Bereich einer möglichen hintergründigen Maskerade, deren drohende Aufdeckung alle Beteiligten in eine schreckliche Konfrontation mit einer Wahrheit versetzen wird, die sie eigentlich lieber nicht sehen möchten. Die Frage ihrer

Habenichtsqualität ist dabei eng mit allgemeinen Fragen der Maskerade verknüpft, da beide versuchen zu ergründen, was sie tatsächlich haben bzw. als wie „echt“ ihr Haben zu bezeichnen ist. Sowohl ihr Haben wie auch ihr Sein scheinen durch Vortäuschungen, Verstecke und Irritationen geprägt zu sein, die sie nachhaltig verunsichern und nicht zur Ruhe kommen lassen.

In den ersten Wochen nach Isabelles Ankunft in London verstärkt sich die Täuschung und Entfremdung zwischen ihr und Jakob. Dies geht sogar so weit, dass Jakob nicht einmal bemerkt, wie Isabelle durch die tägliche Berichterstattung über den kommenden Irakkrieg zunehmend in eine innere Alarmbereitschaft gerät. Isabelle achtet nun stets darauf, genug Vorräte und Decken im Haus zu haben, wie es in den Zeitungen empfohlen wird (S. 140). Als sie Jakob von ihren vorsorglichen Einkäufen erzählt, lacht dieser über ihre Beunruhigung, anstatt sich ihr zuzuwenden. Dies kränkt Isabelle, die nun denkt, dass sie sich im Notfall nicht auf seinen Beistand verlassen können wird (S. 142). Isabelles und Jakobs „Beziehung“ besteht hier bereits aus kaum mehr als einer durch ihre Ehe, ihr gemeinsames Haus und ihr Leben in London zusammen gehaltenen Fassade, die nach außen hin makellos und beneidenswert erscheint, aber tatsächlich leer und ohne eine echt Verbindung ist.

Während Jakob im weiteren Verlauf der Handlung versucht, seine Enttäuschung über die Ehe mit Isabelle nüchtern zu betrachten, entsteht bei Isabelle eine Unzufriedenheit, die immer deutlicher als Störung oder verdrängter Konflikt zum Vorschein kommt. Als Jakobs Kollege Alistair vorschlägt, abends gemeinsam auszugehen, ist Isabelle sich nicht einmal sicher, ob sie überhaupt noch Lust dazu hat, Pläne zu machen. Es kommt ihr so vor, als würde jeder ihrer Wünsche in Erfüllung gehen, „und doch fehlte etwas.“ (S. 163) Dieses Gefühl des Mangels spitzt sich ununterbrochen weiter zu und verbindet sich überdies mit einer drängenden Ahnung, irgendetwas erwarte sie in London; sie wisse bloß noch nicht, was dies sein könne (S. 149). Um ihre innere Unruhe und Erwartungshaltung zum Ausdruck zu bringen, kauft Isabelle sich schließlich ein Paar kirschrote Lederstiefel, mit denen sie sich neue Wege zu erschließen hofft (S. 167). An den nächsten Abenden schlüpft sie jedoch aus Gewohnheit wieder in ihre alten, schmutzigen Turnschuhe und bemerkt frustriert, dass ihr Leben unbefriedigend bleibt (ebd.). Isabelles Enttäuschung lässt die Anspannung zwischen ihr und Jakob stetig ansteigen, so dass sie schließlich ständig vor einem Streit stehen, der, so denkt Isabelle, nur vermieden wird, weil sie kein Thema finden (ebd.). Der innere Druck und das

Vakuum zwischen ihnen vergrößern sich beständig. An dieser Stelle wird offensichtlich, dass sich Isabelles und Jakobs Habenichtsqualität auch auf ihre Unfähigkeit bezieht, in einen offenen und klärenden Streit einzutreten. Selbst der Handlungsimpuls für eine im Grunde gewünschte Auseinandersetzung fehlt.

Als Jakobs Kollege Anthony wenig später vorschlägt, sich eine Vorführung von „King Lear“ anzusehen, ist Isabelle, die die Lethargie inzwischen kaum noch aushalten kann, sofort begeistert. Die Durchbrechung ihrer Alltagsmonotonie erfüllt sie mit neuem Tatendrang. Überschwänglich stürmt sie vor dem Theater auf Anthony zu, um sich für die Einladung zu bedanken (ebd.). Da ihr Sprachvermögen während der Aufführung nicht ausreicht, um alles zu verstehen, reckt sich Isabelle im Publikum,

„da sie hoffte, von den Gesichtern abzulesen, was ihr entging, zu begreifen, warum die Katastrophe unabwendbar war. Die Morde waren vollbracht, der Schmerz wurde zu einem schrillen, unerträglichen Ton.“ (Ebd.)

Während die Männer flüstern, dass die Narrenfigur das Beste am Stück sei, hört man Lears heulende, flehende Worte:

„*And my poor fool is hang'd! No, no, no life! Why should a dog, a horse, a rat have life, and thou no breath at all? Thou'lt come no more*“ (ebd., Hervorhebungen im Original).

Währenddessen stürzen die Bühnenwände ein,

„lautlos erst, als wäre es nur eine Projektion, dann plötzlich mit Getöse, krachten da hin, wo die ersten Stuhlreihen hätten sein können, zerbarsten, wirbelten Staub auf und hinterließen ein Bild der Zerstörung, auf das beklommene Stille folgte, und dann noch einmal, dünn, die Stimme des toten Lear, *Thou'lt come no more, never, never, never, never, never.*“ (S. 168, Hervorhebungen im Original)

Überwältigt von dem maßlosen Schmerz und der Zerstörungswucht des Stücks und der Inszenierung springt Isabelle auf und versucht, als Erste nach draußen zu gelangen. Am Ausgang jedoch fängt sie der Narr ab, „ein kleinwüchsiger Mann mit verbissenem Blick“ (ebd.), und folgt ihr auf die Straße. Isabelle fühlt sich von ihm bedrängt, kann sich in der Menschenmenge aber nicht entfernen. Dicht neben ihr murmelt der Narr vor sich hin; es klingt „wie ein Fluch“ (ebd.). Während die Männer Isabelle einholen und Alistair spöttisch fragt, ob der Narr auch einer ihrer Verehrer sei, erahnt der Leser bereits die tiefere Bedeutung dieser Begegnung. In Shakespeares Stück „King Lear“ ist

nämlich der Narr derjenige, der sich nicht davor scheut, auf unangenehme Wahrheiten hinzuweisen, und der deshalb über eine gewisse Macht verfügt. Selbst den König weist er auf freche und gewitzte Art und Weise auf seine Fehler hin und nimmt so auf seine Entscheidungen Einfluss. Da Isabelle auf der Straße nur das Murmeln des Narren vernehmen kann, wissen weder sie noch der Leser, welche tiefere Wahrheit er ihr gegenüber ausgedrückt haben könnte. Diese Uneindeutigkeit der Vorhersage steigert die Spannung allerdings noch. Außerdem fällt auf, dass Isabelle die unangenehme Nähe des Narren zudem als körperlichen Übergriff wahrnimmt, dem sie sich nicht entziehen kann. Während die Situation bei ihren Begleitern den Eindruck eines fortgesetzten Schauspiels erweckt, ist Isabelle in höchster Alarmbereitschaft. Gerade auf dem Hintergrund des flehentlich leidenden Lears und der gespenstisch einstürzenden Gebäudeteile kann das Auftreten des Narren von ihr nur als unheimliche Vorhersage eines möglichen kommenden Unglücks verstanden werden. Auffällig ist auch, dass die Wahrheit des Narren in dieser Situation mit einem Fluch in Verbindung gebracht wird. Die Autorin verweist innerhalb des Romans wiederholt auf einen Fluch, um zu verdeutlichen, wie das Unheil auf den Figuren lastet. Nicht nur Isabelle wird vollkommen unerwartet mit dem Fluch dieses unheimlichen Narren beladen; auch über Jim heißt es, er sei von seinem Vater als Jugendlicher verflucht worden und habe erst dann eine Befreiung von diesem Fluch empfunden, als er Isabelle das erste Mal an einem Frühlingstag auf der Straße sah (S. 153). Die Verfluchung scheint hier geradezu zwischen Isabelle, Jim und ihrem jeweiligen sozialen Umfeld zu zirkulieren und kann daher als Fokussierung einer kommenden Bedrohung auf die jeweilige Figur verstanden werden.

Bezeichnenderweise folgt in Isabelles Fall direkt auf den Fluch des Narren eine Situation, die sie, Anthony, Alistair und Jakob in große Gefahr bringt und die nur durch ein zufälliges Glück glimpflich ausgeht. Als die Gruppe nach Hause fahren will, ist die letzte U-Bahn bereits abgefahren und die Haltestelle der Nachtbusse verlegt worden (S. 168). Auf der Suche nach ihr werden Isabelle und die drei Juristen von fünf jungen Männern abgefangen, die Jakob am Mantel herumreißen, sie einkreisen und ihnen betont lässig ihre Messer vorhalten (S. 169). Einer der Männer drängt Isabelle mit dem Rücken an eine Mauer und tritt so nah an sie heran, dass sie seinen Atem und Schweiß riechen und die Wärme seines Körpers fühlen kann. Während Jakob, Alistair und Anthony vor Schreck erstarren, schießt Isabelle der Gedanke durch den Kopf, dass der gegenwärtige Überfall im Vergleich zu dem Schrecken des Theaterstücks und dem

flehentlichen Ruf des Königs „Never!“ fast komisch oder banal anmutet. Während sie erkennt, dass ihre verängstigten Begleiter diesen durchtrainierten Männern nichts entgegensetzen können, forschte sie in den Augen des Mannes vor ihr,

„suchte etwas, dachte an die letzten Tage, die Ziellosigkeit, suchte, ob bei diesem Mann etwas zu finden war, während Jakob zusammensackte.“
(Ebd.)

Ebenso wie sie zuvor in den Gesichtern der Schauspieler versucht hatte, das Maß des Schreckens abzuschätzen, sucht Isabelle nun im Blick des Mannes nach einem Anzeichen, ob er ihr zielloses Begehren stillen oder ihr neues Leben einhauchen kann. In einem Anflug von hysterischem Leichtsinn beginnt sie plötzlich zu lachen und die Hände „wie ein Kind“ nach dem Mann auszustrecken. Sie fasst ihn an den Ohrläppchen und zieht sein Gesicht näher, als ob sie ihn küssen wolle (ebd.). Als Alistair sie später kopfschüttelnd und erstaunt darauf anspricht, sagt Isabelle, sie habe den gerade um eine Ecke biegenden Polizeiwagen bereits gesehen, der sie aus ihrer misslichen Lage befreit habe. Ebenso wie Alistair ihr dies glaubt, wird es vermutlich dem Leser ergehen, da Isabelles unkontrollierter Auftritt eher so wirkt, als ob sie den Mann in einem Anfall von Realitätsverlust selbst zum Narren halten wolle. Als das Polizeiauto heranrollt, stößt Isabelle den sie an die Wand drängenden Mann mit aller Kraft von sich und läuft auf die Polizisten zu, „winkend, gestikulierend, plötzlich erschreckt und verzweifelt.“ (S. 170) Während die Polizisten den sofort flüchtenden Männern folgen, bleiben Jakob, Alistair und Anthony „mit betäubten Gesichtern“ zurück. Schließlich geht Jakob schuldbewusst auf Isabelle zu, die verunsichert vor ihm zurückweicht (ebd.).

Diese allererste Reaktion zwischen Jakob und Isabelle zeigt den Abgrund, der sich durch diesen Überfall zwischen ihnen aufgetan hat und der vor allem daraus resultiert, dass Isabelles Erwartung, Jakob werde sie vor allen Gefahren beschützen, im entscheidenden Moment nicht von ihm erfüllt werden konnte. Sein Zusammensacken im Angesicht der mit Messern ausgestatteten Männer desillusioniert Isabelle und zerstört gleichzeitig auch Jakobs Ehe-Ideal. Als endlich ein Taxi kommt, sind die Männer bedrückt und beschämt. Die Erkenntnis ihrer Wehrlosigkeit beschädigt ihr Selbstverständnis nachhaltig. Isabelle hingegen versinkt in eine tiefe Konzentration,

„als müsste sie finden, was sich einen Augenblick lang gezeigt hatte, etwas, das die gelassene Aneinanderreihung der Dinge unterbrach.“ (Ebd.)

Ebenso wie im Gesicht des sie bedrohenden Mannes forscht Isabelle hier intensiv, ob sie einen Ansatzpunkt für eine grundlegende Durchbrechung ihrer Lebensmonotonie verpasst haben könnte. Isabelles schlafwandlerische Art ist einerseits derart tief und ihr Begehren nach Aufregung und Erregung andererseits derart groß, dass sie den durchaus gefährlichen Überfall nur auf seine Veränderungskraft hin beleuchten kann. Im zufriedenen Bewusstsein, etwas Spannendes erlebt zu haben, tanzt Isabelle später in einem Club, wo sie den glimpflichen Ausgang des Überfalls noch feiern wollen, überaus ausgelassen. Als sie nach einer möglichen Angst über das Geschehen gefragt wird, verneint sie. Angetrunken und aufgekratzt bekräftigt sie, dass das Geschehen ihr schon gar nicht mehr real vorkomme. Bestenfalls könne sie es später als gelungene Anekdote ihres Londoner Lebens erzählen (S. 171).

Obwohl Isabelles Unbekümmertheit auf einen noch nachwirkenden Schock zurückgeführt werden kann, ist sie offensichtlich tatsächlich bekümmert, dass die Intensität des Überfalls den Augenblick nicht überdauern konnte. Am nächsten Tag sehnt sie sich sogar zurück in die aufregende Situation und fährt noch einmal zu der Stelle, um sich besser an alles erinnern zu können. Ernüchtert muss sie jedoch erkennen, dass sie dort nun nichts weiter vorfinden kann als eine Straße und eine lange Mauer. Dennoch saugt sie alle Eindrücke auf und weigert sich einzugestehen, „daß nichts geschah, nichts geschehen war“ (S. 172). Enttäuscht stellt sie fest, dass ihr auch ein höchst intensives und überdies gefährliches Ereignis nicht zur Erlebnissteigerung ihres Lebens insgesamt verhelfen kann. Isabelles Habenichtsqualität äußert sich hier in einem Mangel an Verstand und Vernunft, der dazu führt, dass sie nur noch den Reiz einer Situation als wesentlich einschätzt, nicht aber die möglichen Folgen. Der Überfall ist so gesehen als eine Art Entgrenzung oder Enthemmung von Isabelles vorheriger Vorsicht zu verstehen, die Jims Aggressivität erst Tür und Tor öffnet.

Jakob hingegen, der die Nacht im Club zusammengesackt auf einem Barhocker verbracht hat, ist am Morgen nach dem Überfall noch immer entsetzlich niedergeschlagen (S. 171). Fast mechanisch betont er immer wieder, dass er Gewalt abgrundtief verabscheut. Irgendwann beginnt er sogar, Isabelle mit seiner Klage auf die Nerven zu fallen, so dass sie sich zu fragen beginnt, ob er sich in seiner betonten Gutartigkeit weigert, den Lärm der häufig schreienden und randalierenden Nachbarn mitzubekommen. Während Isabelle Enttäuschung empfindet, dass nicht genug geschehen ist, um sie für einen längeren Zeitraum in Erregung und Aktivität zu

versetzen, ist Jakob maßlos enttäuscht über sich selbst. Der Überfall führt ihm vor Augen, dass er seiner bisherigen Erwartung an seine Verlässlichkeit nicht nachkommen kann, und hinterlässt so ein schleichendes Schuldgefühl. Die Einsicht in seine fehlende Standfestigkeit und in seine Tatenlosigkeit verunsichert sowohl sein Selbstwertgefühl wie auch seine Hoffnung auf eine tiefe Verbundenheit mit Isabelle nachhaltig.

Als Isabelle am nächsten Tag zu ihm in die Kanzlei kommt und ihn bittet, mit ihr nach Hause zu gehen, vergibt Jakob zudem seine vielleicht letzte Chance, den aufklaffenden Spalt zwischen sich und Isabelle zu überwinden. Obwohl er spürt, dass sein Körper unmittelbar auf Isabelles Wunsch reagiert und ihm unmissverständlich signalisiert, dass sie mit ihm ins Bett gehen möchte, nimmt er ihr Angebot einer unausgesprochenen Versöhnung nicht an. Trotz seines Bewusstseins, dass sie „den Eindruck von Bedrohung und Niederlage“ (S. 178) auf diese Art und Weise aus der Welt schaffen und sich ihrer Liebe und Zärtlichkeit versichern könnten, verschiebt er ihr Ansinnen, indem er ihr in einem vagem Tonfall erläutert, dass es sich nur um „ein paar Idioten“ gehandelt habe und sie abends essen gehen könnten.

Der wirkliche Grund für seine Ablehnung ist allerdings sein Hintergedanke, dass er im Verlauf des Nachmittags noch auf Bentham treffen könnte. Leichtsinnig verspielt Jakob die Möglichkeit, seine brüchige Beziehung zu Isabelle neu zu beleben, da sein Begehren nach einer Begegnung mit Bentham drängender ist. Jakob verstärkt hier seine Habenichtsqualität, weil er es versäumt, die Gelegenheit des Augenblicks, die sich ihm noch einmal völlig unvermutet bietet, zu ergreifen. Anstatt sich vorzuwagen und zu handeln, wählt er den Rückzug und verpasst so einen möglichen Wendepunkt seines Lebens mit Isabelle. Seine Habenichtsqualität speist sich überdies aus der Unfähigkeit, zu erfassen, wann er wo gebraucht wird, so dass er die Chance auf ein neuerliches, eigenständiges Haben vergibt.

Neben der Enttäuschung von Isabelle und Jakob, die ihre Habenichtsqualität beträchtlich zuspitzt, fällt im Kontext des Überfalls auch auf, dass Hacker hier verschiedene Arten von Männlichkeit vorführt, um so ihren Fokus auf die Bedeutung des Körpers weiter zu schärfen. Wie im Einleitungskapitel dieser Arbeit deutlich geworden ist, kann der Begriff der Maskerade auch auf Männlichkeit bezogen werden, um so zu zeigen, dass diese ebenso wie Weiblichkeit an ein Phantasma der Vollständigkeit und Präsenz gebunden ist. Benthien und Stephan geben zu bedenken,

dass Männlichkeit zwar nicht wie Weiblichkeit mit der Zuschreibung eines körperlichen Mangels oder einer Abwesenheit zu kämpfen habe, sie aber dennoch vielfältigen Symbolisierungen unterzogen sei, die sie als „echt“ oder „authentisch“ inszenieren.⁶⁴⁵ Auch wenn die theoretische Diskussion einer „Männlichkeit als Maskerade“ im Zuge dieser Arbeit kaum von Bedeutung ist, erscheint dieser Aspekt für das Aufeinandertreffen der Männer während des Überfalls interessant. Es ist zu hinterfragen, ob die Männer tatsächlich kein Mangel auszeichnet bzw. welche Art der Inszenierung von Männlichkeit zum Ausdruck kommen könnte.

Als erfolgreiche Juristen besitzen Jakob, Alistair und Anthony hohes gesellschaftliches Prestige sowie materiellen Wohlstand. Sie beschäftigen sich beruflich intensiv mit Fragen der Gerechtigkeit, Schuld und Moral. Da sie jedoch keinerlei körperliche Arbeit kennen und auch privat keine sportlichen Unternehmungen betreiben, sind sie dem Angriff der jungen Männer hilflos ausgeliefert. Ein mögliches männliches Selbstbild kann sich bei Jakob, Alistair und Anthony nicht aus irgendeiner Art von physischer Präsenz, Muskelkraft oder dem Mut, sich körperlich zu widersetzen, speisen. In ihrem üblichen sozialen Kontext zählen alleine seriöse Kleidung und ein gepflegtes Auftreten – also die äußere Hülle oder die Vorgabe eines bestimmten Seins –, was von den jungen Männern eher belächelt und verspottet wird (S. 169).

Im Gegensatz zu den drei Juristen stehen die Angreifer, die, was Besitz und Status angeht, nicht mit ihnen konkurrieren können, die jedoch ihre körperliche Überlegenheit kennen und sie zufrieden ausspielen. Als sie die offensichtlich gut betuchte Gruppe auf dem Nachhauseweg entdecken, zögern sie nicht, sie einzukreisen und zu versuchen, sie auszurauben. Ihre Dreistigkeit und Lässigkeit verleiht ihnen dabei eine große körperliche Präsenz und Attraktivität, die letztlich auch dazu führt, dass Isabelle später versuchen wird, sich ihre imposante Erscheinung wieder ins Bewusstsein zu rufen. Während Jakob, Alistair und Anthony während des Überfalls blass, ängstlich und unfähig wirken – also den Eindruck einer körperlichen Mangels hinterlassen –, verströmen die jungen Männer eine schweißgetränkte, muskelbepackte Männlichkeit, deren Durchsetzungsvermögen und Handlungskraft auffällt. Allerdings wirft gerade ihre gezielt zur Schau gestellte Überlegenheit die Frage auf, ob ihr Angriff nicht tatsächlich als Inszenierung von Männlichkeit betrachtet werden kann. Es ließe sich dann vermuten, dass ihre männliche Erscheinung dazu dient, einen Mangel an Status oder

⁶⁴⁵ Vgl. Benthien, Stephan: Vorwort, S.7f.

intellektuellen Fähigkeiten zu überspielen und eine mögliche innere Verunsicherung oder Beschämung zu kompensieren. In diesem Sinne wäre der Angriff, der die körperliche Überlegenheit demonstrativ in Szene setzt, eine gleichzeitige Maskierung der eigenen Unvollkommenheit durch die spielerische Androhung von Gewalt.

Sowohl der Verlauf des Romans wie auch der Kontrast der beiden Männergruppen verdeutlicht aber, dass es Hacker hier vor allem um die Verunsicherung und die teilweise Umkehrung des bisherigen Bewertungsmaßstabs der Juristen geht. Ihr gewohntes „Haben“ ihrer gesellschaftlichen Stellung schützt sie nicht davor, zu leichten Opfern der aus ihrer Perspektive ansonsten unterlegenen und vielleicht bemitleidenswerten Kleinkriminellen zu werden.

Der Überfall konfrontiert Jakob, Alistair und Anthony mit einer Entwertung ihrer gewohnten beruflichen und materiellen Sicherheit, da in diesem Kontext alleine die körperliche Stärke zählt, die die jungen Männer mit ihrer Entschlossenheit und ihren spöttisch vorgezeigten Messern untermauern. Vor allem Jakob scheint innerlich getroffen zu sein, so dass der Vorgang nicht nur seine Beziehung zu Isabelle weiter destabilisiert, sondern auch sein gesamtes Selbstbewusstsein angreifen kann. Sein für ihn sonst selbstverständlicher und beruhigender hoher gesellschaftlicher Status entpuppt sich für einen entblößenden Moment als vollkommen wertlos. Die Angst und die Enttäuschung, die Jakob, Alistair und Anthony während und nach dem Überfall erfahren, zwingt sie geradezu, sich als defizitär wahrnehmen zu müssen. Ein mögliches männliches Selbstbild der Ganzheit oder Vollständigkeit kann sich hier nicht weiter halten. Ihr makelloser Status und vermeintlicher Besitz schützt die Juristen nicht davor, zurück auf ihren Körper gestoßen zu werden, der sich als schwächer, unkoordinierter und brüchiger in ihrer Handlungsfähigkeit erweist, als sie es sich vorher bewusst waren. Der Überfall erinnert sie daran, dass sich ihr Selbstwertgefühl hauptsächlich aus einer beruflichen Maske zusammensetzt, die ihnen in Sekundenschnelle genommen werden kann. Zum Vorschein kommt die Erfahrung eines vollkommenen körperlichen Ausgeliefertseins, die meines Erachtens durchaus als männlicher „Mangel“ bezeichnet werden kann und so die These einer „Männlichkeit als Maskerade“ stützt.⁶⁴⁶

⁶⁴⁶ Vgl. Stephans Aufsatz „Im toten Winkel“ und Benthien's „Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung“ in „Männlichkeit als Maskerade“. Außerdem Hermann/ Erhart „XY ungelöst: Männlichkeit als Performance“.

Die Situation des Überfalls offenbart, dass beide Männergruppen in ihrem Leben Masken benutzen, um ihr Selbstwertgefühl zu stabilisieren. Diese können allerdings nur in ihrem gewohnten Lebensumfeld und in ihren vertrauten Beziehungskonstellationen wirksam werden. Die unerwartete Konfrontation hat daher zur Folge, dass der sonst nicht bemerkbare Mangel der Juristen zum Vorschein kommt bzw. der Mangel der jungen Männer erfolgreich überspielt werden kann. Der Überfall erzeugt also eine Art neues Machtgefälle der sonst verlässlichen männlichen Maskeraden, so dass vor allem Jakob mit einer fortdauernden Verunsicherung zu kämpfen hat.

2. Isabelle: Kindliche Weiblichkeit und brutale „Demaskierung“

Die Figur der Isabelle zeichnet sich durch ein stets unbeeindruckt bleibendes Gesicht, einen kindlich wirkenden Körper und ein unerwachsenes, orientierungsloses Verhalten aus. Dies steht zwar in einem deutlichen Gegensatz zu Siris mädchenhaft verführerischer Weiblichkeit und gezielter Beziehungsgestaltung in „Kältere Schichten der Luft“, offenbart aber dennoch ein bestimmtes Weiblichkeitsmuster. Im Folgenden möchte ich zunächst Isabelles Gesicht und Körperlichkeit sowie die Reaktionen ihres Umfelds beschreiben, um dann sowohl auf die Theorie zu Gesicht und Maske, wie auch auf Lacans und Rivieres Weiblichkeitskonzepte einzugehen. Isabelles Habenichtsqualität, die im Bezug zu ihrem Begehren steht, wird dabei ebenso wie ihre Sexualität und ihr damit zusammenhängendes, durchaus konflikträchtiges Selbstbild näher beleuchtet.

Nach der Analyse von Isabelles Persönlichkeit, Körperlichkeit und Sexualität soll ihr im Verlauf des Romans stattfindender Verwerfungs- und Demaskierungsprozess nachvollzogen werden. Daher möchte ich auch ihre Alter Egos – die Prostituierte Mae und das kleinwüchsige Mädchen Sara – näher beschreiben, da beide diesen Prozess entweder andeuten, widerspiegeln oder vorantreiben. Maes vormals hübsches Gesicht wird am Anfang des Romans Opfer von Jims Brutalität, was Isabelles Bedrohung durch die von ihr begehrte Beziehung zu Jim unmissverständlich deutlich macht. Sara hingegen ist in Isabelles moralische Demaskierung involviert, die am Ende des Romans nichts als Zerstörung und Schuld hinterlässt.

2.1 Unschuld und Leerheit, Lust und Obszönität

Isabelle ist eine dünne, sehr jung wirkende Dreißigjährige mit kleinen Brüsten und hellbraunen, langen Haaren, die in kurzen, bunten Röcken und alten Turnschuhen durch Berlin oder London schlendert. Ihr Gesicht wird als „ebenmäßiges, blasses Oval“ beschrieben, das nur deshalb nicht durchschnittlich wirke, weil es zu vollkommen sei (S. 12). Über ihr Kinn heißt es, es sei „kindlich und weich“, also ohne Format oder Kontur (S. 117). Jakob fällt zehn Jahre nach ihrer ersten Begegnung sofort auf, dass ihre Haut noch immer faltenlos ist und ihre Augen ihn gleichermaßen unbefangen betrachten. (S. 11) Sie erscheint ihm „unschuldig“ (S. 13) und gleichzeitig irgendwie „eigenartig abwesend, als würde sie auf etwas warten, ohne neugierig zu sein.“ (S. 22) Isabelles unschuldig-vollkommenes Gesicht zieht den Blick des Betrachters auf sich, der sich unwillkürlich die Frage stellen muss, ob ihre Abwesenheit eine innere Leere widerspiegelt. Dieser Eindruck bestätigt sich durch ihr gesamtes Auftreten. So heißt es, sie laufe „un schlüssig“ (S. 195) oder „wie schlafwandelnd“ (S. 173) durch die Straßen Londons. Einem ihrer Kollegen kommt es so vor, als stecke sie in einem „Kokon“, der nicht zu zerreißen ist und der sie von anderen Menschen fernhält (S. 44). Einmal stößt Isabelle auf einer Brücke fast mit einem verwahrlost wirkenden Mann zusammen, der mit hoher Geschwindigkeit wie aus dem Nichts aufzutauchen scheint und sie so als eine Art schrecklicher „Wachtraum“ ängstigt. Diese unheimliche Begegnung wirkt auf sie selbst wie etwas, was sich vor ihre vertraute Welt schiebt, „vor ihr Leben, das nicht richtig und fest zusammenhängen wollte, sondern sich hartnäckig in einzelnes auflöste.“ (S. 68) Isabelle, so wird hier deutlich, erlebt sich selbst in einem Zustand der Auflösung, dem sie nichts entgegenzusetzen vermag. Sie ist nicht ursächlich durch die Erfahrung des 11. Septembers ein Habenichtse, sondern insgesamt verunsichert und nur selten bei vollem Bewusstsein. Sie scheint wortwörtlich nichts zu haben, was ihrem Leben Substanz verleihen könnte. Nicht einmal die Beschreibung ihres Körpers lässt sie tatsächlich materiell erscheinen; anstatt aus Fleisch und Blut zu bestehen, wirkt sie fast durchsichtig oder unsichtbar. Dies erklärt überdies, warum Jakob sich später seinem vollständig gewichtig und präsent erscheinendem Chef Bentham zuwendet und warum Isabelle selbst von der geballten Aggressivität des Dealers Jim, die sie als Lebenskraft missversteht, angezogen werden kann. Als Habenichtse versuchen sowohl Jakob wie

auch Isabelle einen Ausweg oder einen Ersatz zu finden, der sie fest im Leben verankert und ihnen das Gefühl einer Lebendigkeit vermittelt.

Neben ihrer träumerischen Unschuld und Unbedarftheit löst Isabelle vor allem bei Männern den Eindruck aus, niedlich und lieb zu sein. Jakob beispielsweise betrachtet einmal einen größeren Leberfleck auf ihrer Wange und denkt, dass er „ein Eigenleben zu haben schien, wie ein Tierchen, anschmiegsam und darauf gefasst, jederzeit in einer Erdhöhle zu verschwinden.“ (S. 177) Diese Assoziation verweist zum einen auf eine mögliche Schüchternheit, die mit einer sich selbst beschützenden Innenwendung verbunden ist, und zum anderen darauf, dass Isabelle auf andere Menschen den Eindruck von etwas Kleinem und zu Beschützendem macht. Einem von Isabelles Kollegen fällt zudem auf, dass sie bei all ihren Erlebnissen unbehelligt bleibt „wie ein Welpe, dem nie etwas zustößt, weil er so niedlich ist und folglich unverletzlich“ (S. 192). Auch hier ist offensichtlich, dass Isabelle kaum als erwachsene Frau wahrgenommen wird, sondern als niedliches „Tierchen“, das den Anschein erweckt, der Welt hilflos ausgeliefert zu sein. Ihre vermeintliche Unverletzlichkeit führt außerdem dazu, bei den Menschen einen Beschützerinstinkt auszulösen und ihnen gleichzeitig zu vermitteln, dass sie in ihrer Nähe von allem Übel verschont und abgesichert bleiben werden. Dies stellt auch den Reiz dar, den sie auf Jakob nach dem 11. September unbewusst ausüben kann: sie strahlt die makellose Unbedarftheit aus, die er sich von der Ehe erhofft, und gibt durch ihre Erscheinung gewissermaßen vor, dass es in ihrer Nähe stets einen Schutzraum geben wird. Ihr unschuldiges Gesicht ist so gesehen die Illusion eines Daseins, das wie ein Versprechen wirkt, ohne die Frage aufzuwerfen, ob sie dieses auch zu erfüllen vermag.

Reinhard Olschanski schreibt in seinem Werk über „Maske und Person“, dass das Gesicht als herausragende Zone der körperlichen Selbstgegenwart zu verstehen ist und vom Anderen in besonderer Weise als Ausdruck der gesamten Person verstanden werden kann. Das Gesicht sei der zentrale Knotenpunkt zwischen Selbst und Umwelt, sowohl was den visuellen wie auch den sprachlichen Kontakt anbelange.⁶⁴⁷ Zudem verweise es auf ein Innen und ein Außen der Person; der Betrachter addiere dem von ihm wahrgenommenen Gesichtsausdruck unwillkürlich ein innerliches Gefühl oder den Grad der moralischen Integrität der Person hinzu.⁶⁴⁸ Als Organ, dem Aufrichtigkeit

⁶⁴⁷ Olschanski: Maske und Person, S.13f.

⁶⁴⁸ Ebd. S.26.

unterstellt werde, gelte das Gesicht auch als Offenbarung eines nicht sichtbaren Wesenskerns.⁶⁴⁹ Eben dies ist bei Isabelle und der Wahrnehmung durch ihr Umfeld zu beobachten, die ihrem unschuldigen und abwesenden Gesicht eine genauso geartete Persönlichkeit zuordnet und sich dementsprechend verhält.

Allerdings führt Olschanski einen weiteren Aspekt an, der in Bezug auf Isabelle die Frage aufwirft, wie authentisch ihr Unschuld und Harmlosigkeit vorgebendes Gesicht sei. Er betont, dass das der Welt gezeigte Gesicht auch eine täuschende Maske sein könne, eine Maske, hinter der kein von ihr maskiertes Gesicht und keine entsprechende Wesenheit zu finden sei.⁶⁵⁰ Oft gehe dieses maskenartige Gesicht mit einem willentlichen Stillstellen der inneren Bewegung der Person einher; das Gesicht sei dann abgetrennt von den Regungen des Innenlebens, die als intimer Raum der Wahrnehmung der Außenwelt entzogen würden.⁶⁵¹ Bei Isabelle kann zwar nicht von einer gewollten Fixierung ihres unbedarften Gesichts gesprochen werden, aber sogar ihr selbst fällt nach dem 11. September auf, dass ihr Gesicht in einem Schaufenster keine Regung widerspiegelt (S. 12). Sogar sie selbst, also ihre „innerliche“ Identität, ist verwundert über die maskenartige Glätte und Unberührtheit ihrer äußeren Erscheinung.

Olschanski nennt das Gesicht auch die Gleichzeitigkeit einer Ausdrucksfläche und einer Eindrucksfläche des Lebens.⁶⁵² Bei Isabelle nun wird deutlich, dass diese Eindrucksfläche ihren Erfahrungen seltsam entzogen bleibt und insofern nicht mit dem gefühlten Inneren übereinstimmt. Ihr Ausdruck überträgt ihre Erlebnisse entweder nicht oder er verweist auf eine innere Fühllosigkeit, die auf eine mangelnde persönliche Entwicklung hindeutet. Isabelle erscheint auf jeden Fall als eine Art Leerfläche, die nichts widerspiegelt und auf die daher alles projiziert werden kann. Ihr maskenartig leeres Gesicht ist das, was Olschanski „das Ding gewordene Geheimnis“ nennt, eine „materialisierte Grenzlinie“, die die Person rätselhaft erscheinen lässt, ohne auf einen Ansatz der Erklärung hinzuweisen.⁶⁵³ Rätselhaft ist Isabelle für ihre Umwelt vor allem deshalb, weil niemand einen schlüssigen Zugang zu ihrer Gefühlswelt besitzt und fraglich bleibt, welche Tiefe diese Gefühlswelt tatsächlich besitzt. Die Rätselhaftigkeit ihres unschuldig bleibenden Gesichts löst andererseits aber auch eine Faszination beim Betrachter aus, da er unmittelbar zu der Frage animiert wird, ob es ein „Dahinter“ oder

⁶⁴⁹ Ebd. S.29.

⁶⁵⁰ Ebd. S.11.

⁶⁵¹ Ebd. S.44.

⁶⁵² Ebd. S.16.

⁶⁵³ Ebd. S.45.

ein Innenliegendes ihrer Gesichtsoberfläche gibt. Isabelle wirkt auf Andere wie der Anflug eines Geheimnisses, weil sie zu Vermutungen einlädt und so bestimmte Reaktionen in Gang setzt, sei es, dass der Betrachter etwas über sie erfahren oder sie beschützen möchte oder den Impuls verspürt, sie – und damit Werte wie Harmlosigkeit oder Unschuld, die sie zu verkörpern scheint – in Besitz zu nehmen.

Bis hierher erinnert die Figur der Isabelle in fast seltsamer Weise an Lacans Beschreibung des Frau-Seins, die er als Leerstelle im Symbolischen versteht.⁶⁵⁴ Lacan weist die Frau als Verkörperung des Begehrens des Anderen aus, während sie selbst unspezifisch und ohne ein eigenes Begehren bleibt. Laut Lacan existiert die Frau nicht in konkreter Form; sie ist eine Leerfläche, die für jede Einschreibung oder Projektion offen bleibt.⁶⁵⁵ Bezogen auf Isabelle ist eben diese fast irritierende Wesenlosigkeit auffällig, die dazu einlädt, sie mit Zuweisungen bzw. den Ansprüchen der anderen Figuren zu überhäufen. Isabelle verkörpert überdies das Begehren der Anderen gerade nach der Verunsicherung durch die Terroranschläge in vielfältiger Art und Weise: ihr unschuldiges Gesicht signalisiert einen Raum, der jenseits aller Befürchtungen und Ängste liegt und daher ein Gefühl der Erleichterung und Sicherheit auslöst. Auffällig ist auch, dass Isabelles zumeist männliches Umfeld in ihrem Gesicht die Erfüllung von Erwartungen liest. Für Jakob ist dies gar der Grund, warum er Isabelle unbedingt heiraten will, um so sein Begehren nach einem beschützenden und stabilen Eheleben zu verwirklichen. Mit Lacan gesprochen ist Isabelle eine geradezu beispielhafte Verkörperung des Mangels, der grenzenlose Erfüllung vortäuscht und deshalb Begehren auslösen kann.⁶⁵⁶

Neben den bisher genannten Aspekten fällt auf, dass Isabelle immer wieder in den Kontext eines spielenden Kindes gerückt wird. Als sie beispielsweise die ersten Tage mit Jakob in London verbringt, erscheint sie ihm „wie eine kleine Cousine“, die über das Wochenende zu Besuch ist und nun staunend und aufgeregt die Großstadt erkunden möchte (S. 119). Übermütig stürmt sie in das Lokal, in das sie mit Bentham und Alistair zu einem ersten Kennenlernen verabredet sind, und überreicht atemlos einem der Kellner ihre Regenjacke, so dass ihr „minzgrünes Röckchen“ und ein zu kurz gewordenes, verwaschenes T-shirt zum Vorschein kommen (S. 120). Während Jakob in

⁶⁵⁴ Lacan: Seminar 20, S.62.

⁶⁵⁵ Ebd., S.88.

⁶⁵⁶ Lacan: Bedeutung des Phallus, S.130.

Verlegenheit über ihr wenig seriöses Aussehen gerät, nimmt Isabelle sofort „Fahrt auf wie ein kleines Schulsegelboot, entzückend, jungmädchenhaft, ein Optimist in günstigem Wind.“ (S. 121) Isabelle ist offensichtlich so sehr an das Wohlwollen und die Zuwendung ihrer Umwelt gewöhnt, dass sie sich ein passenderes Verhalten für ein Treffen mit Jakobs neuem Arbeitsumfeld nicht einmal vorstellen kann. Sie reflektiert ihr eigenes kindliches und überschwängliches Auftreten nicht und kann daher auch nicht erkennen, dass Jakob in diesem Kontext lieber eine erwachsene Frau vorgestellt hätte. An anderer Stelle heißt es, dass Isabelles Stimme fasziniert,

„die dahinglitt wie ein kleines Schiffchen auf Zeitungspapier, das plötzlich versank, oder davonstürmte wie der hüpfend aufleuchtende Schulranzen auf dem Rücken eines rennenden Kindes“ (S. 40).

Auch hier taucht also die Assoziation eines spielenden Schulkindes auf, das von der Erwachsenenwelt noch nichts weiß. Einer von Isabelles Kollegen bemerkt außerdem an ihr eine „Gutartigkeit und eine Art Gleichmut“ sowie einen „unausrottbare[n] Kern Hoffnung“, den sie stets behält (ebd.). Diese vermeintliche „Gutartigkeit“ wird sich im weiteren Verlauf des Romans als eine auf Isabelles körperlichem Eindruck basierende Täuschung herausstellen, da ihre Handlungsweisen sich ganz im Gegensatz dazu nicht als moralisch durchdacht erweisen werden.

Dass der Eindruck, den Isabelles kindlicher Körper hervorruft, durchaus in ihrem Sinne ist, wird allerdings auch deutlich. Es wird explizit darauf hingewiesen, dass sie jedes Zeichen einer erwachsenen Frau beseitigt. Als Isabelle sich das erste Mal vor Jakob entkleidet, bemerkt dieser sofort irritiert, dass Isabelle keinerlei Schambehaarung besitzt, „das Höschen war über der Scham durchbrochen, glatt und hell schimmerte die Haut darunter.“ (S. 66) Im Grunde entsteht hier der Eindruck, dass Isabelle sich bewusst jeglicher Erwachsenenrolle entzieht: sie kultiviert ihren Kinderkörper, kleidet ihn wie ein Schulmädchen und verhält sich entsprechend sowohl in ihren Bewegungen wie auch in ihrem Sprechen.

In gewisser Weise erinnert Isabelle an Rivières Weiblichkeit als Maskerade, allerdings mit dem Unterschied, dass bei Isabelle von einer „Kindlichkeit als Maskerade“ gesprochen werden müsste. Während Rivières Weiblichkeit als Strategie beschreibt, die den Besitz von Männlichkeit verbirgt und vor Angriffen männlicher Konkurrenten

schützt⁶⁵⁷, scheint Isabelle ihre Kindlichkeit als Strategie zu benutzen, die sie vor dem Anspruch bewahrt, sich wie eine erwachsene Frau zu verhalten. Anders als die von Riviere genannte Frau besitzt Isabelle nichts, dessen Nicht-Haben sie vortäuschen oder präsentieren müsste, sondern verwendet vielmehr ihre Kindlichkeit, um ihrem Nicht-Haben eine positive Wirkung abzugewinnen. Die von Riviere beschriebene Frau benutzt die Maskerade, um die bestehende Geschlechterhierarchie nicht zu stören⁶⁵⁸, Isabelle hingegen verwendet sie, um die Vorteile ihres Verhaltensmusters nutzen zu können, ohne dafür in den Status einer erwachsenen Frau eintreten zu müssen. Auf diese Art und Weise vermeidet sie allerdings ebenfalls jeden Geschlechterkonflikt: einerseits hat sie nichts, dessen Besitz Konkurrenz auslösen könnte, andererseits ist sie ein Kind oder ein Mädchen, das durch seine Harmlosigkeit jeder Aggression entzogen bleibt.

Rivieres Patientin leidet darunter, sich nicht wie ein Mann verhalten zu dürfen, daher ist ihre Maskerade als Bewältigung von Druck und repressiven Normen zu verstehen.⁶⁵⁹

Bei Isabelle ist etwas anderes zu beobachten: sie möchte tatsächlich nicht in den Erwachsenenstatus eintreten und benutzt daher die Maskerade, um zu versuchen, sich von vornherein jedem Druck und Leid zu entziehen. Es ist aber festzuhalten, dass jede dieser Arten der Maskerade als Strategie dient, um das zu bekommen, was begehrt wird: sowohl bei Rivieres Patientin wie auch bei Isabelle bietet sie die Möglichkeit, schwer zu bewältigenden Konflikten zu entgehen und ihren Schutzraum sicherzustellen.

Auf die theoretische Ebene bezogen wird deutlich, dass Rivieres These zwar nicht auf jede Ausprägung von Weiblichkeit zu beziehen ist, aber völlig korrekt jede psychische Bewältigungsstrategie als Maskerade bezeichnet werden kann. Welcher Art die jeweilige Maskerade ist, hängt dann davon ab, welches Verhalten in der Wechselwirkung von Individuum und Umwelt die gewünschte Wirkung entfaltet. Allerdings kann dies kaum als bewusster Prozess verstanden werden, sondern ist so in die Entwicklung des Menschen eingewoben, dass das Muster nicht mehr vom Sein zu unterscheiden ist. Im Fall von Isabelle bedeutet dies, dass ihre Kindlichkeit als Maskerade bezeichnet werden kann, dass sie aber selbst schon längst nicht mehr weiß, wie sie ohne diese Maskerade existieren könnte.

⁶⁵⁷ Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S.36.

⁶⁵⁸ Ebd., S.37.

⁶⁵⁹ Ebd., S.38.

Vergleicht man Isabelle mit der Figur der Siri aus „Kältere Schichten der Luft“, fällt auf, dass beide eine unterschiedliche Facette des Phänomens der Kindfrau zum Ausdruck bringen.⁶⁶⁰ Während Siri mit ihrer kindlichen Weiblichkeit spielt und sie gezielt inszeniert, um Begehren und Leidenschaft zu entfachen, erscheint Isabelle unschlüssig, kraft- und orientierungslos. Sie nimmt ihre Wirkung wie selbstverständlich und erscheint gleichzeitig wie ein Mensch, der sich seines Daseins selbst nicht bewusst ist. So gesehen verkörpert Siri die aktive, sich ihrer Macht bewusste Seite der Kindfrau. Isabelle hingegen führt die unerwachsene und die Reaktionen ihrer Mitmenschen wie zufällig empfangende Seite vor. Hinzu kommt, dass Siri sich dafür einsetzt, ihre Sexualität lustvoll zu leben, während Isabelle unsicher ist und ihre Sexualität weitestgehend durch andere Menschen bestimmen lässt. Im Folgenden soll dieser Aspekt näher thematisiert werden, da er eine seltsame Mischung aus Verträumtheit und Versessenheit ihres Charakters zum Ausdruck bringt.

Es fällt auf, dass Isabelle sich von allen Männern, die irgendeine Art von Anspruch auf sie erheben, ohne Widerspruch körperlich in Beschlag nehmen oder auf den Mund küssen lässt. Dies gilt vor allem für Jakob, der bei ihrer ersten Begegnung nach zehn Jahren kommentarlos ihre Hand ergreift und sie festhalten darf, obwohl Isabelle ihn noch gar nicht wieder erkannt hat (S. 10). Noch verwunderlicher ist, dass er sie bei ihrer Verabredung am nächsten Abend sofort auf den Mund küsst (S. 49). Neben Jakob, den zu heiraten Isabelle immerhin äußerst schnell entscheidet, lässt sie sich von einem Freund umarmen und hingebungsvoll auf den Mund küssen, als Jakob gerade während ihrer gemeinsamen Silvesterparty ein Feuerwerk vorbereitet (S. 84). Auch Jim wird sie später in London festhalten, anfassen, umarmen oder küssen, ohne Isabelles Willen oder Reaktion zu beachten, und sie so sofort in Besitz nehmen. Isabelle erlaubt offensichtlich jedem, der auf sie zugreifen möchte, sich ihr zu nähern – fast so, als sei sie tatsächlich ein Kind, das herumgereicht und gehätschelt werden möchte. Die Erwartungshaltung

⁶⁶⁰ Im Sinne Brambergers kann diese Art der Kindfrau als „femme fragile“ bezeichnet werden. Diese, so Bramberger, stehe im Gegensatz zur lasterhaften, destruktiven „femme fatale“ für „Reinheit, Heiligkeit, Unschuld“ (S.110). Die „femme fragile“ kultiviere ihre Zerbrechlichkeit, erscheine oft matt, kränkelnd oder mager und bewege sich oft „gespenstisch zurückhaltend“ oder „mehr träumend denn wach“ (ebd.). Sie verkörpere eine „Kombination von Sexualität und Nichtsexualität, von Bewußtheit und Nichtbewußtheit, von Naivität und Überlegenheit – ein diffuser, verführerischer Charme.“ (S.112) Diese Aspekte fallen auch bei Isabelle auf, die jedoch anders als der reine Typ der „femme fragile“ keine „Entsagung weltlicher, körperlicher, sexueller Erfüllung“ (S.116) anstrebt. (Vgl. auch das Unterkapitel „Infantile Frau“ in Bramberger: Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel. S.145-149).

der Männer hinsichtlich Isabelles anschniegbarer und liebreizender Art ist hoch und spiegelt so ihre Suche nach Aufmerksamkeit und Halt deutlich wider.

Es sind jedoch nicht nur diese Männer, die Isabelle wie selbstverständlich und durchaus zu ihrer Zufriedenheit von sich Besitz ergreifen lässt, sondern auch ihre Freundin, die Fotografin Alexa, um die sich ihr eigenes Begehren vor allem zu Beginn des Romans dreht. Isabelle lernte Alexa über eine Wohnungsannonce kennen und verbrachte ihre ersten zwei Jahre in Berlin zusammen mit ihr in einer gemeinsamen Wohnung, bis Alexa zu ihrer neuen Partnerin Clara zog (S. 34). Als Isabelle am Abend des 11. September bei Alexa anruft, um zu fragen, ob bei ihr alles in Ordnung ist, hört sie Claras Lachen im Hintergrund. Sie stellt fest, dass sie noch immer eifersüchtig ist, bei Alexa nicht an erster Stelle zu stehen (S. 14). Indirekt scheint es auch Alexa zu sein, die für Isabelles Entschluss, bei Jakob zu verbleiben, verantwortlich ist. Wie Isabelle nämlich enttäuscht feststellt, bemüht sich Alexa nicht mehr weiter um sie, während Jakob zehn Jahre auf sie gewartet hat und nun eindeutig den Wunsch zeigt, mit ihr seine Zukunft zu planen. Als Isabelle Alexa zudem bei einem Spaziergang erzählt, dass sie Jakob heiraten und mit ihm nach London ziehen wird, erregt dies bei dieser keinen Widerspruch. Sie zeigt nicht einmal Interesse, abgesehen davon, dass sie freundschaftlich betont, wie nett sie ihn natürlich findet. Wenig später jedoch, als Alexa mit den Gedanken bereits wieder ganz woanders ist, bleibt sie fröhlich stehen, hält Isabelle fest und küsst sie leicht und vertraut auf den Mund. Diese ist überaus glücklich über Alexas verzögerte Reaktion, die sie in Beziehung zu ihrer Heiratsentscheidung setzt, und fühlt sich nun in ihren Plänen bestätigt (S. 58). Isabelles orientierungslose Suche zeichnet sich durch ein großes Bestätigungsbedürfnis aus, um ihre unsichere innere Welt zu harmonisieren und zu stabilisieren. Ihre Verbindung zu Jakob und Alexas Zustimmung geben ihr ein erleichterndes Gefühl der Klarheit und Unkompliziertheit, obwohl sie sich gleichzeitig bewusst ist, dass ihr Leben auch ganz anders verlaufen könnte. Einmal kommt es ihr beispielsweise so vor, als seien

„Drähte gespannt, über die man stolpern könnte, in ein anderes Leben hinein, ein Leben, in dem Isabelle mit Alexa, nicht mit Jakob schlief.“
(S. 56)

Obwohl sie weiß, dass sie in Alexa nicht mehr so wie in der Zeit ihres Zusammenlebens verliebt ist, bewahrt Isabelle verschiedene intime Fotos, die diese damals von ihr gemacht hat, in einem Karton unter ihrem Bett auf, als seien sie „ein Talisman“ (S. 57).

Diese Fotos fangen Isabelles verborgene Charakterzüge und ihre Beziehung zu ihrer eigenen Sexualität bildlich ein. Alexa, die damals bemerkt hatte, wie sehr Kinder Isabelle mögen, bezeichnete sie selbst als ein Kind: „nur verkleidet, eine gealterte Vierzehnjährige“ (S. 14f.). Alexa teilt also die im Traum von Isabelles Kollegen auftauchende Assoziation. Ganz im Sinne der bereits beschriebenen Kindlichkeit als Maskerade bezeichnet Alexa den äußerlich älter werdenden, aber dennoch kindlich wirkenden Körper als eine Verkleidung. Die Bezeichnung des verkleideten Körpers betont jedoch noch stärker den Aspekt der Zurschaustellung von Isabelles Kinderkörper. So gesehen ist er nicht nur unabänderliche leibliche Wirklichkeit und Bewältigungsstrategie, sondern auch etwas, das in den Bereich des Spielerischen, Inszenierten gerückt wird. Auf Grund ihrer Assoziation und der starken Faszination, die Isabelles Erscheinung bei Alexa auslöst, kauft sie Kinderunterwäsche aus rotem Frotteestoff und fotografiert Isabelle darin immer wieder, solange sie gemeinsam wohnen (S. 56). Immer wieder bittet Alexa Isabelle, „nur ein paar schnelle Fotos“ von ihr machen zu dürfen, „glaub mir, es wird grandios aussehen.“ (Ebd.) Die entstehenden Fotos entblößen Isabelle und führen nach und nach zu einer Enthemmung:

„Isabelles Kinderkörper, abgeschnitten oberhalb des Mundes, die kleinen Brüste, der leicht hervorstehende Bauch und die kräftigen Mädchenbeine. Alexa hatte sie so oft fotografiert, daß sie, obwohl sie es obszön fand, die rote Frottee-Unterhose schließlich herunterzog, bis unter ihre Scham, die nur von einem weichen, unsichtbaren Flaum bedeckt war.“ (Ebd.)

Es fällt auf, dass Isabelle diese Inszenierung ihres kindlichen Körpers letztendlich als Genuss empfindet, da er sie zum Objekt der visuellen Lust ihrer Freundin macht. Obwohl sie zunächst Scham empfindet, reizt Isabelle die Möglichkeit, ihre bisherigen Sexualitätsvorstellungen zu überschreiten und ihren Körper spielerisch in Szene zu setzen. Auf diese Weise wird sie im Akt des Fotografierens einmal mehr zur Projektionsfläche des Begehrens der Anderen.

Dass aber auch sie selbst in einem Bann der Bilder steht, offenbart ihr weiterer Umgang mit ihnen. Als Isabelle die Fotos vor ihrem Umzug nach London noch einmal zur Hand nimmt – wohl wissend, dass sie vorhat, sie in der Schreibtischschublade ihres Arbeitsplatzes im Grafikbüro zu lassen –, bemerkt sie, wie sehr die Betrachtung und Erinnerung sie immer noch erregen. Mit großer Zufriedenheit stellt sie fest, dass die Fotos sie in einer eindeutig obszönen Pose zeigen. Als einer ihrer Kollegen versucht, einen Blick auf die Bilder in ihren Händen zu erhaschen, lehnt sich Isabelle abwehrend

zur Seite und lacht dann über seine Frage: „Kinderporno?“ (S. 108). Isabelle empfindet Lust und Stolz über das Wagnis der Grenzüberschreitung, die ihr aufgrund ihrer kindlichen Erscheinung niemand zugetraut hätte. Befriedigung löst bei ihr vor allem die Tatsache aus, dass der Kontrast zwischen ihrem unschuldig wirkenden Körper und der Obszönität seiner Zurschaustellung so groß ist. Von ihrem Kollegen – der sie sonst als kleines Mädchen betrachtet und sie beispielsweise danach fragt, wie es ihrer „nette[n], helle[n] Schulranzenstimme“ gehe (S. 239) – in einen pornografischen Zusammenhang gerückt zu werden, bereitet Isabelle offenkundige Freude. Der Gefühlszustand Isabelles zeigt hier gewissermaßen den Reiz eines Maskeradespiels: es bereitet ihr im Grunde auch gerade deshalb Lust, daran zu denken, dass ihre unschuldige Maske einen Moment lang vor ihrem Kollegen fallen und ihn verblüffen könnte, weil dieser erst durch die unerwartete Offenbarung verstehen würde, dass Isabelle auch anders als in der gewohnten Kindlichkeit existiert.

Interessanterweise lösen die Bilder, obwohl sie ein Bedürfnis Isabelles befriedigen, gleichzeitig einen Konflikt in ihr aus, der darauf beruht, dass sie die Obszönität ihrer Darstellung nicht bruchlos in ihr Selbstbild integrieren kann. In gewisser Weise ist sie selbst so sehr an ihre unschuldige Ausstrahlung gewöhnt, dass sie die Konfrontation mit den pornografischen Bildern zeitweise auch in eine Verwirrung stürzt. Die Realität ihres Liebeslebens scheint, abgesehen von diesen Fotos, die auf Initiative ihrer Freundin entstanden sind, eher ihrer harmlosen Erscheinung zu entsprechen. So heißt es beispielsweise, dass sie zwar gerne mit Jakob schlafe, aber keinerlei Aufregung deswegen empfinde (S. 163). Sie wünscht sich außerdem, mit jemandem über die sie durchaus auch befremdenden Fotos zu sprechen, allerdings fehlt ihr der Mut, eine Aussprache zu beginnen. Selbst in ihrer Freundschaft zu Alexa, von der sie weiß, dass sie viele Fotos dieser Art gemacht hat, findet sie keine passenden Worte, um ihr Unbehagen zu artikulieren (S. 56). Ebenso ergeht es ihr mit Jakob, dem sie die Fotos zwar gerne zeigen würde, aber zu dem sie keinen rechten Zugang zu einem intimen Gespräch finden kann (ebd.). Isabelles Sprachlosigkeit und ihr Zögern, sich jemandem anzuvertrauen, verdeutlichen, dass sie neben ihrer Lust an der Grenzüberschreitung auch eine starke Überforderung durchlebt. Ihr fehlt an dieser Stelle eine Bewältigungsstrategie, um den Zwiespalt zwischen ihrem Begehren, den Erwartungen an ihr unschuldiges Gesicht und ihrem ebenso starken Bedürfnis, diese zu durchbrechen, auszuhalten. Isabelle will mit ihrer Erscheinung identisch und

gleichzeitig jemand ganz anderes sein. Dieser Konflikt löst sich im Verlauf des Romans nicht. Allerdings verschiebt Isabelle ihre Faszination von den Fotografien auf den gewalttätigen Jim, der einen neuen, noch unverbrauchten Reiz verspricht. Da Isabelle eine Steigerung sucht, verlieren die vergangenen Bilder ihren fetischartigen Charakter und sie hört damit auf, sich mit ihrer Bedeutung zu beschäftigen.

Als das Grafikbüro am Ende des Romans in andere Räumlichkeiten umzieht und sie davon hört, dass Andras die Fotos gefunden hat, bittet sie ihn nicht einmal mehr darum, sie ihr nachzuschicken (S. 270). Weder empfindet sie Scham über ihr Entdecken, noch den Bedarf, die Bilder weiter in ihrer Nähe zu wissen. Ihr Begehren und ihre Erregung haben sich auf einen neuen Vorstellungshorizont ausgerichtet, der ihr verspricht, ihre verborgenen und irritierenden Sehnsüchte auszuleben. Auf diese Weise zeigt sich die Wechselhaftigkeit des Begehrens sehr deutlich: obwohl Isabelle als Verkörperung des Begehrens der Anderen zu verstehen ist, ist sie natürlich ebenfalls von ihrem Begehren geprägt und sucht sich dementsprechend auch selbst stets reizvoller erscheinende Begehrensobjekte.

2.2 Der Prozess der Verwerfung

Isabelles Charakterisierung offenbart, dass der Eindruck ihrer Unschuld und Niedlichkeit stets gepaart ist mit einem Gefühl der Beunruhigung und der möglichen Täuschung. Hacker kontrastiert Isabelles Unbestimmtheit mit weiteren Aspekten, die das Unbehagen des Lesers vor einem Abgrund hinter ihrer harmlosen Erscheinung nur steigern können. So wird beispielsweise Isabelles unerwartete Körperdynamik erwähnt, die den vorherigen Eindruck ihrer Fügsamkeit durchbricht. Als sie Jakob kennen lernt, lässt sie sich einmal mit ausgestrecktem Körper auf Jakobs Bett „hochschnellen“, um auszuprobieren, ob sie neue gemeinsame Schlafzimmermöbel benötigen: „es sah aus, als stieße sie sich durch schiere Willenskraft von der Matratze ab.“ (S. 65) Isabelles Hochschnellen von der Matratze erinnert an eine bis zum äußersten angespannte Sprungfeder, die sich abrupt lösen und jeden, der sich in ihrer Nähe aufhält, verletzen könnte. Dieses Bild verweist Isabelle in den Bereich von jemandem, der nicht nur verträumt ist, sondern auch eine unerwartete, vielleicht verborgene und unkontrollierbare Persönlichkeitsebene besitzen könnte.

Ihr starker Wille fällt auch in Bezug zu ihrer Entscheidung auf, Jakob zu heiraten und zu ihm nach London zu ziehen. Als Isabelle sich bei ihrer Abreise am Berliner Flughafen von einem ihrer Kollegen verabschiedet, bemerkt dieser, dass ihre Augen auf seinen emotionalen Abschied mit einem unfreundlichen, angespannten Ausdruck reagieren (S. 108). Ihre Handlungen erscheinen ihm zwar nach wie vor seltsam ziellos, er muss aber erkennen, dass Isabelle in ihrer Ziellosigkeit „unerbittlich“ entschieden sein kann (S. 110). Dieser Kollege scheint zunächst der Einzige zu sein, der Isabelles abgründige Seite wahrzunehmen vermag, anstatt sich von ihrem unschuldigen und unbedarften Eindruck täuschen zu lassen. Da er seit Jahren mit ihr zusammenarbeitet, heißt es, er kenne von ihr auch einen gelegentlichen „Ausbruch oder die kleine, gezähmte Gemeinheit, die fast alle mit sich herumtrugen wie ein schmutziges Taschentuch.“ (S. 40)

Während seine Beobachtungen zu Isabelles zielloser Unerbittlichkeit und ihrer selten zum Vorschein kommenden Gemeinheit ihrem Charakter vielleicht noch bloß eine größere Vielschichtigkeit verleihen, lassen zwei seiner Alpträume über Isabelle den Leser sofort aufhorchen. Er sieht sie dabei in einem kahlen Raum mit Neonlicht als „alternde Frau in einem kindlichen Körper und mit leerem, hilflosen Gesicht“. Dieses Bild wirkt sehr befremdlich und bedrückend, da es ihm so vorkommt, als wäre dies „ihr endgültiges Gesicht, so ängstlich und kalt“ (S. 198). In seinem zweiten Traum, der ansonsten mit dem ersten identisch ist, kann er Isabelles Gesicht nicht einmal sehen, da sie es in ihren Händen verbirgt (S. 288). Diese Träume wirken wie die bedrohliche Ankündigung einer kommenden leidvollen Lebenserfahrung. Es fällt auf, dass von Isabelles endgültigem Gesicht gesprochen wird, als seien Angst und Hilflosigkeit ihr eigentliches Wesen. Da sowohl Träumen wie auch Gesichtern unterstellt wird, dass sie eine tiefere Wahrheit der Person offenbaren, erwartet der Leser nun gespannt, ob diese Weissagung zum Vorschein kommen wird. Es scheint so, als sei es nur eine Frage der Zeit, wann die Maske von Isabelles leerem Gesichtsausdruck fällt.

Neben diesen Vorahnungen von Isabelles Schattenseite weist vor allem das Schicksal der drogensüchtigen Prostituierten Mae, die als Alter Ego Isabelles bezeichnet werden kann, darauf hin, dass Isabelle sich durch ihre Faszination für Jim in Gefahr begibt. Isabelle ähnelt Mae so sehr, dass Jim bei ihrer ersten Begegnung auf der Straße für einen Augenblick tatsächlich glaubt, diese wieder gefunden zu haben (S. 125). Sein vermeintliches Erkennen führt im Verlauf der Handlung dazu, dass Jim Isabelle

aufgrund ihrer heilen, lichten Erscheinung als Platzhalterin für seinen Traum eines harmonischen Neuanfangs auf dem Land einsetzen kann (S. 26), woraus sich die folgenden Verwicklungen und Abgründe überhaupt erst ergeben können.

Da der Leser am Anfang des Romans erfährt, wie Mae Opfer von Jims brutalen Kontrollverlusten wird, gerät er sofort in Alarmbereitschaft, als Isabelle beginnt, ihr Begehren auf diesen auszurichten. Durch das Wissen um Jims Gewaltakt gegenüber Mae kann die Intensivierung von Isabelles und Jims Beziehung als permanente Bedrohung wahrgenommen werden, die kontinuierlich der Eskalation entgegensteuert. Im Folgenden möchte ich zunächst kurz auf Maes Gesichtsverstümmelung und die Folgen für ihr Leben eingehen, um anschließend den Kontrast zwischen Isabelles Naivität und dieser sich zuspitzenden Bedrohung deutlich zu machen.

Am Anfang des Romans heißt es, dass Mae nach dem 11. September 2001 immer stärker in einen Wechsel aus Depressionen und hysterischen Anfällen gerät und sie wiederholt versucht, sich das Leben zu nehmen (S. 22ff.). Jim denkt in dieser Zeit immer wieder, dass sein Leben irgendwie in „eine Falle“ geraten sei – und diese Falle könne nur „ihr Gesicht“ sein (S. 25f.). Als er Mae eines Tages mit aufgeschnittenen Pulsadern im Wohnzimmer entdeckt, versucht er zunächst, sie zu trösten (S. 29f.). Wenig später hört er jedoch von der Küche aus, wie sie ihren Dealer anruft, so dass seine Hoffnung auf eine Besserung ihrer Lage zerplatzt (S. 30). Danach erinnert er sich nur noch daran, dass Mae aufschreit, als er mit einem Messer in der Hand zu ihr hinübergeht, und dass wenig später besagter Dealer die Tür aufschließt und zu ihm sagt, „du haust hier besser ab“ (ebd.). Als Jim verwirrt durch die Straßen irrt, hört er die Sirenen eines Krankenwagens und bemerkt, dass es ein Loch in seinen Gedanken gibt, „da, wo eben etwas geschehen war“ (ebd.). Jim erinnert nur Umriss des Geschehens; alles andere wird von einem gleißenden, weißen Licht überdeckt (S. 62). Nach und nach beginnt er sogar zu denken, dass seine gemeinsame Zeit mit Mae eine Täuschung gewesen sein könnte wie bei einem „Tier, dessen Farbe sich der Umgebung anpasst“ (S. 157). Hier wird deutlich, dass Jims Habenichtsqualität auf eine vollkommen andere Art und Weise umfassend ist, als dies von Isabelle und Jakob zu behaupten war: seine Wahrnehmung ist gestört und er kann sich nicht mehr auf seine Erinnerungen verlassen. Immer wieder verliert er die Kontrolle über seine Handlungen und gibt sich einem Rausch der Zerstörung hin. Er hat kein auch nur ansatzweise zufriedenes stellendes Sozialleben. Alles, was er kennt, sind Gewalt, Kriminalität, Drogenkonsum und Prostitution. Sein einziger Maßstab ist daher sein fester Wille zum Überleben (S. 26).

Diesen eisernen Willen interpretiert Isabelle fälschlicherweise als eine Art Lebenskraft oder Lebensintensität, was ihre Täuschung in Jims Persönlichkeit in Gang setzt.

Dass und wie Mae Jims Attacke überlebt hat, erfährt der Leser erst viel später, und zwar aus Isabelles Perspektive. Hacker koppelt Maes zerstörtes und Isabelles bedrohtes Gesicht auch hier aneinander, um auf diese Weise deutlich zu machen, dass Mae das Schicksal erlitten hat, das Isabelle erwarten könnte. Da Isabelle ihre erschreckende Beobachtung nicht mit Jim in Verbindung bringen kann, folgt sie weiter ihrem Unheil, was die Spannung des Romans beständig erhöht. Als Isabelle am Tag nach dem Überfall mit einem „unentschlossenen, törichten Gesichtsausdruck“ durch London streift, wird sie zufällig von Jim aufgegriffen (S. 172f.). Grinsend greift Jim nach ihr, umfasst ihre Taille und drückt so fest zu, dass Isabelle aufstöhnt. Dann gibt er vor, sie küssen zu wollen, und bemerkt ihre Enttäuschung, als er es nicht tut. Wütend lässt er sie wieder los, wendet sich ab und geht. Sein mürrisch hingeworfener Abschiedsgruß klingt für Isabelle wie „ein Versprechen, eine Drohung“ (S. 173), die den Leser natürlich sofort an den unverständlichen, unheimlichen Fluch des Narren erinnert. In diesem Augenblick bemerkt Isabelle voller Verzweiflung, dass es irgendwo in ihrem Leben einen Fehler geben könnte, der noch im Verborgenen liegt (ebd.). Mit Tränen der Verunsicherung in den Augen und einem unbestimmbaren Gefühl der Demütigung läuft sie weiter und sieht wenig später einen Blumenmarktstand, der von zwei Frauen abgebaut wird (S. 174). Die Jüngere leert gerade einen Eimer Wasser im Rinnstein aus,

„sie kam Isabelle seltsam bekannt vor, nur war sie dünn, fast mager, und als sie sich aufrichtete und zur Seite drehte, sah Isabelle ihr Gesicht, entstellt von einer Narbe, die von der Schläfe bis zum Kinn reichte, flammendrot, hässlich.“ (Ebd.)

Entsetzt und abgestoßen bemerkt Isabelle die grässliche, schlecht verheilte Verletzung. Ihr wird bewusst, dass das Gesicht der jungen Frau lebenslang gezeichnet sein wird, „ein Inbild der Bösartigkeit, die Menschengesichter zerstörte.“ (Ebd.) Isabelle versucht sofort, den Gedanken an eine Gewalttat zu verdrängen und sich stattdessen einen schrecklichen Unfall als Ursache für Maes Gesichtsverstümmelung auszumalen. Währenddessen läuft die ältere Blumenverkäuferin, die ihr Starren beobachtet hat, auf sie zu und verscheucht sie mit zorniger, verächtlicher Geste. Isabelle fühlt sich von ihr vertrieben, „wie man ein gaffendes Kind verjagt.“ (Ebd.) Rot vor Scham läuft sie eilig weiter und sehnt sich sogar nach Hause zu Jakob, von dem sie schließlich nur noch eine Querstraße und „die große schmiedeeisern vergitterte Tür“ trennen (ebd.).

Isabelle überfällt bei Maes Anblick zwar eine seltsame innere Beklommenheit, ihr fehlt aber im Gegensatz zum Leser das Wissen um den Zusammenhang, in den sie sich selbst durch ihr träumerisches Begehren für Jim begeben hat. Ihr ungutes Gefühl, Mae irgendwie zu kennen, kann so nicht zur Selbsterkenntnis ihrer eigenen Auslieferung werden. Hacker zeigt an Isabelles Alter Ego Mae auf physische Art und Weise den Gesichtsverlust, den Isabelle später auf moralischer Ebene erleiden wird. Die Spiegelung von Mae und Isabelle nimmt sozusagen die Demaskierung von Isabelles unschuldiger, oberflächlich vollkommener Maske vorweg. Obwohl sie Jims drohende Worte noch im Ohr hat, bleibt sie in ihrer gewohnt unentschiedenen Kinderrolle. Nicht einmal ihre Hoffnung, zu Hause bei Jakob Zuflucht finden zu können, erfüllt sich; denn der Kapitelschluss belässt sie in der Trennung durch die eisern vergitterte Tür.

Hacker betont die Brutalität der Zerstörung auch später noch einmal, indem sie Jim mit Fotos von Maes Gesicht konfrontiert. Das vormals so hübsche und anziehende Gesicht wird hier abermals zum Symbol der Enttäuschungsprozesse, die für „die Habenichtse“ kennzeichnend sind. Jim erhält kurz vor seinem Weggang aus London einen Umschlag mit Maes Porträtfotos von einem Mitglied seiner früheren Bande, die ihn so an seine Abhängigkeit von ihrem Schutz erinnern will (S. 246). Als Jim das Foto mit Maes linker, unversehrter Seite zur Hand nimmt, erscheint sie ihm nur

„müde, anders müde, als er es in Erinnerung hatte, ruhig und gleichzeitig traurig, auf eine unwirkliche, fremde Weise, obwohl er sie sofort erkannte, ein bisschen, als wäre das Bild vom Computer gemacht, hatte er gedacht.“
(S. 250)

Dann aber betrachtet er die Aufnahme ihrer rechten Gesichtshälfte. Er erkennt, dass der Messerschnitt, den er Mae zugefügt hat, einen Muskel oder Nerv verletzt hat, der ihren Mundwinkel hochzieht, wie bei einem Krampf oder nervösen Tick. Die hässliche Narbe zieht sich vom Auge bis zum Kinn, „ein schneller, langer Schnitt, schlecht verheilt, uneben.“ (Ebd.) Während er ihr zerstörtes Gesicht betrachtet, fällt Jim Maes Scham auf, sich vor der Kamera zu zeigen. Bei dem Foto ihrer Vorderansicht muss er sich schließlich sogar eingestehen, dass er Mae auf der Straße nicht wieder erkannt hätte: vielleicht noch ihre Gestalt aus der Ferne, „aber nicht das Gesicht.“ (S. 251f.) Jim kann sich zwar kaum überwinden, die konfrontativen Fotos zu betrachten, und er ist auch entsetzt über die grässliche Verstümmelung; das ursächliche Geschehen und seine persönliche Schuld verdrängt er aber sofort.

Isabelles und Jims Reaktionen auf Maes zerstörtes Gesicht verdeutlichen die Blicke der Umwelt, die Mae nun beständig aushalten muss. Mae wird stetig von Anderen angestarrt und nur über ihre hässliche Entstellung wahrgenommen werden. Sie löst Entsetzen und Fassungslosigkeit aus; sie erfährt Abwendung, nicht aber Mitgefühl, Verständnis oder zumindest höfliche Zurückhaltung. Olschanski, dessen Ausführungen zu Gesicht und Maske ich bereits in Bezug auf Isabelles unschuldiges Gesicht herangezogen habe⁶⁶¹, schreibt, dass die Beziehung des Menschen zu seinem eigenen Gesicht durch die in allen wachbewussten Momenten existente Innenanspannung besonders wesentlich sei.⁶⁶² Erlebnisse, die diesen distanzlosen Selbstbezug angreifen, seien daher umso befremdlicher und verunsichernder. Vor allem emotional einschneidend seien Verletzungen, anthropologische Vorurteile, Schamesröte und alle Erfahrungen, die das gewohnte Empfinden durchkreuzen, da sie den Menschen den abwertenden Urteilen anderer aussetzen.⁶⁶³ Bei einem entstellten Gesicht wie Maes bleibt der Blick unmittelbar an der Oberfläche haften; jedes Interesse, den Menschen kennen zu lernen, erlahmt. Die Wahrnehmung der Anderen saugt sich entweder an ihrer Narbe fest oder schreckt vor dem vermuteten Gesehenen zurück. Maes Verhältnis zu den Menschen ist ebenso wie ihre Beziehung zu sich selbst gestört, da ihr Gesicht ihre Emotionen nicht mehr deutlich zum Ausdruck bringen kann.

Olschanski spricht auch vom Gesicht als einer „Eindrucksfläche“ und einer „Ausdrucksfläche“⁶⁶⁴, um das Wechselspiel zwischen „Innen“ und „Außen“ des Menschen zu verdeutlichen.⁶⁶⁵ Bei Mae ist dieser wortwörtliche Eindruck in extremer Form vollzogen worden, da ihr Gesicht mit brutaler Gewalt verletzt wurde und sich nie mehr von dieser Einzeichnung befreien kann. Im Gegensatz dazu lebt der Täter weiter, ohne belangt zu werden. Maes Gesicht als Ausdrucksfläche ist außerdem durch den Messerschnitt, der einen tieferen Muskel oder Nerv getroffen hat, funktionsunfähig gemacht worden, wodurch es ihr unmöglich ist, ihre rechte Gesichtshälfte natürlich mitzubewegen. Olschanski erklärt, dass Erlebnisse, die jemanden „das Gesicht verlieren“ lassen, besonders demütigend sind, da die Integrität der Person verloren geht. Olschanski meint hier allerdings den Gesichtsverlust im übertragenen Sinne (S. 39). Weitaus endgültiger ist der Gesichtsverlust, den Mae erlitten hat, da er sich auf die

⁶⁶¹ Vgl. Kapitel VI. 2.1.

⁶⁶² Olschanski: Maske und Person, S.11.

⁶⁶³ Ebd.

⁶⁶⁴ Ebd., S.16

⁶⁶⁵ Ebd., S.26.

leibliche Ebene bezieht. So betrachtet verkörpert Mae die Extremform eines Habenichtes. Sie „hat“ nicht einmal mehr ihr eigenes, ursprüngliches Gesicht, da es ihr durch Jims Tat genommen wurde. Auf diese Weise kann sie als Verkörperung des bösen Omens verstanden werden, das Isabelle verfolgt und durch die von ihr mit Versessenheit verfolgte Beziehung zu Jim zum Ausbruch kommen wird.

Maes Gesichtszerstörung ist darüber hinaus nach Butler der Mangel an einem Körper, der gesellschaftlich geschützt und juristisch abgesichert ist.⁶⁶⁶ Weder sie selbst bringt Stellung, Einfluss oder Kraft mit sich, um Jim zur Rechenschaft ziehen zu lassen, noch – und das ist eigentlich bezeichnend – sorgt jemand aus dem Krankenhaus dafür, dass ihre Verletzung bei der Polizei gemeldet wird. Mae ist nicht nur Opfer von Jim, der ihr körperlich überlegen ist, sie ist auch das, was Butler das gesellschaftlich „Verworfenen“ nennt.⁶⁶⁷ Als drogensüchtige Prostituierte kommen ihr weder Mitgefühl, Trauer oder Hilfe zu; ein gesellschaftlicher Aufschrei über diese Gewalttat bleibt aus. Auf der einen Seite ist Mae der Inbegriff eines Körpers mit denkbar geringer sozialer Gewichtigkeit; auf der anderen Seite jedoch führt Mae die extreme Gewichtigkeit des Körpers und vor allem des Gesichts vor, das als Verbindung zur Welt und zu sich selbst zerstört wurde. Umso bitterer erscheint es, dass Mae gerade durch die Verstümmelung ihres Gesichts ihrer weiteren Prostitution entgeht. Da der Verlust ihrer Schönheit kein Begehren ihrer Freier mehr auslösen kann, ist sie für ihren Zuhälter uninteressant geworden. Dies bedeutet für sie gleichzeitig auch das Ende ihres bisherigen Medikamentenkonsums, weil sie nun nicht mehr den Wert besitzt, mit ihren bisherigen Drogen versorgt zu werden. Mae eignet sich nicht mehr als die lukrative weibliche Ware, die sie bisher war. Jims Gewalttat ist also der ausschlaggebende Grund dafür, dass sie den Ausstieg aus der Prostitution und dem Drogenkonsum nehmen muss. Anstatt wie bisher auf den Strich zu gehen und sich selbst zu verkaufen, steht sie nun auf dem Wochenmarkt, um an einem Blumenstand auszuhelfen.

Hacker entblößt Mae hier mit tiefem Sarkasmus und eben der radikalen Härte, die sie auch verwenden wird, um Isabelle im weiteren Verlauf der Handlung zu demaskieren. Der anfängliche Eindruck von Isabelles Unschuld und Niedlichkeit wird sich dann in eine demütigende Versessenheit und geradezu masochistische Unterwürfigkeit verwandeln, die bei der Lektüre an die Grenzen des Erträglichen geht.

⁶⁶⁶ Butler: Körper von Gewicht, S.9ff.

⁶⁶⁷ Ebd., S.41.

Im Folgenden soll Isabelles moralische Entblößung und Erniedrigung durch Jim nachvollzogen werden, um so ihren vollständigen Werteverlust kenntlich zu machen. Zunehmend beginnt Isabelle, abweisend, hart und ignorant auf andere Menschen zu reagieren, was besonders ihr Verhalten gegenüber dem kleinen Mädchen Sara verdeutlicht. Ähnlich Maes Schicksal wird auch Isabelle die Erfahrung machen, dass ihr einziges bisheriges Pfand, ihre weibliche Schönheit, ihr im entscheidenden Augenblick nicht helfen kann, sie vor der Einzeichnung persönlicher Schuld zu bewahren.

Eine von Isabelles Begegnungen mit Jim führt sie zum Lady's Pont, dem versteckten Badeteich im Park, der auch für Jakob als Ort der „Demaskierung vor sich“ selbst zu verstehen ist. Nachdem Isabelle Jim zugleich versessen auf seine Nähe und seltsam willenlos durch die Stadt gefolgt ist, zieht er sie an der Hand ins Gebüsch am Badeteich. Spöttisch weist er auf drei etwa fünfzigjährige, üppige, nackte Frauen, die sich kichernd in das kalte Wasser vortasten. Isabelle bannt die Betrachtung ihrer Entblößung derart, dass sie nicht höflich wegsehen oder sich abwenden kann, was Jim grinsend zur Kenntnis nimmt:

„Sie spürte, wie er sie musterte. Einen Moment fürchtete sie, er würde ihr befehlen, sich auszuziehen. Es war erregend, und sie hatte Angst.“ (S. 165)

Unsicher und beschämt stolpert Isabelle zurück auf den Parkweg, während Jim über ihre Verwirrung lacht und dann weggeht. Diese kurze voyeuristische Szene am Badeteich offenbart die Machtstruktur zwischen Jim und Isabelle. Er ist der Handelnde und der Täter, der Lust an ihrer Erniedrigung empfindet und Gelegenheiten sucht, um sie mit ihrer Unsicherheit, ihren Schamgefühlen und ihrer Naivität zu konfrontieren. Sie begibt sich sofort in die Opferrolle, scheint aber dennoch zu glauben, dass er sie aus ihrer Lethargie befreien wird. Dabei basiert Isabelles Täuschung über ihre Beziehung zu Jim auf der unbewussten Annahme, er werde seine Körperkraft nicht nur dazu verwenden, ihr neues Leben einzuhauchen, sondern auch einen Schutzraum schaffen, in dem sie ihr Begehren nach Ereignissen ausleben kann. Ihre Angst, er könne ihr befehlen, sich in der Öffentlichkeit auszuziehen, steigert Isabelles Erregung im Grunde nur noch, so dass sie willens ist, die Beschämung darüber zu verdrängen. Indem sie sich ihm ausliefert, setzt sie die „Demaskierung“ und Zerstörung ihres wohlgeordneten Mittelklasselebens in Gang.

Bei Isabelles und Jims folgenden Begegnungen werden die Abhängigkeit, in die sich Isabelle begibt, sowie die Willkür, die Jim an ihr auslebt, immer deutlicher. Zum Teil

wirkt Isabelle wie ausgehöhlt vor Verlangen, von ihm beachtet bzw. „belebt“ zu werden. Seine Macht über sie ist jedoch fatal, da sie jeder Selbstkontrolle entbehrt und ihre bisherigen moralischen Grenzen auslöscht. Bei einem Spaziergang im Park zieht Jim Isabelle wiederholt an sich, um sie dann wegzustoßen und sich an ihrer Irritation zu belustigen (S. 265). Plötzlich wird er unvermittelt ernst, küsst sie zärtlich an der Schläfe, ergreift ihre Hand, legt sie auf sein Herz und bekundet ihr, dass sie es sei, auf die er sein Leben lang gewartet habe. Dann zieht er sein T-Shirt aus und bleibt mit seinem kräftigen, aber auch blassen und von Adern gezeichneten Oberkörper im hellen Sonnenlicht vor ihr stehen. Voller Pathos deklariert er: „Ich bin der Winter, ich bin der Tod, [...] du mußt mich ins Leben küssen.“ (S. 266) Isabelle, die über seine öffentliche Entblößung schockiert ist und entsetzt bemerkt, dass Jim vor ihr auf die Knie fällt, registriert unterdessen nervös, dass die Leute um sie herum stehen bleiben. Inständig hofft sie, niemand möge applaudieren. Jim, der ihre Not bemerkt, flüstert ihr zu, dass sie ihn jetzt küssen müsse, vorher lasse er sie nicht gehen. Ratlos beugt Isabelle sich vor und erkennt im selben Augenblick, dass er sie nicht wirklich liebt; dass er lächelt, obwohl er sie belügt. Gleichzeitig fühlt sie die Hitze des Tages auf sich lasten und es erscheint ihr, als habe sie „kein eigenes Gewicht“ mehr (ebd.).

Jims Auftritt zeigt das perfide Spiel, in das er Isabelle hineinzwingt und dem sie keinen Widerstand entgegenzusetzen vermag. Seine heftigen Gefühlsausbrüche und sein Geständnis sind im wahrsten Sinne des Wortes Maskerade. Er gibt vor, Liebender zu sein – zeigt Zärtlichkeit, betört sie mit dem Geständnis ihrer Einzigartigkeit und fällt vor ihr auf die Knie – aber diese „Liebe“ erweist sich als reine Pose. Sie ist eine Imitation, die nach außen Wirkung entfaltet, aber innerlich ohne jede Entsprechung ist. Und mehr noch: da Jims Vortäuschung seiner Liebe zu Isabelle von außen betrachtet echt oder wahrhaftig aussieht und daher Zuschauer anlockt, zwingt er auch sie in eine Reaktion, die ihren tatsächlichen Gefühlen – ihrem Unbehagen, ihren Zweifeln und ihrer Beklemmung über die Peinlichkeit der Situation – zuwiderläuft. Obwohl Isabelle weiß, dass Jims Verhalten unglaublich und lügnerisch ist, und obwohl ihr zwischenzeitlich sogar der Gedanke kommt, Jakob könne auftauchen und sie befreien, unternimmt sie nichts, um Jims boshafter Inszenierung zu entkommen. Sie ist so sehr daran gewöhnt, die ihr zugewiesenen Rollen anzunehmen, dass sie schlicht unfähig ist, zu einem eigenen „Gewicht“ zu finden. Jims Worte, er sei der Winter und der Tod und sie solle ihn ins Leben küssen, geben seinem Auftritt überdies eine zusätzliche, bedrohliche Note: der Leser ahnt oder weiß bereits, dass nicht Isabelle Jim ins Leben

retten wird oder kann, sondern dass Jim Isabelle in seine Kälte und Gewalt mit hinein reißt. Die schöne Maske seines vorgespielten Liebesverhaltens erweist sich zuletzt als zerstörerisch und todbringend.

Im weiteren Verlauf der Handlung nimmt Jims Beziehung zu Isabelle die Struktur an, die er vorher mit Mae gelebt hatte. Eines Tages entdeckt Isabelle Jim vor ihrem Haus im Gespräch mit zwei Bauarbeitern (S. 270). Als sie neugierig auf die Straße tritt, fährt eine Windböe unter ihren viel zu kurzen Rock, so dass einer der Bauarbeiter sich dazu eingeladen fühlt, sich lachend zu bücken und darunter zu schielen. Isabelle empfindet diesen Blick so, als ob sich der Mann mit seinen Händen „an ihr zu schaffen machen“ würde (ebd.). Empört schießt sie auf ihn zu und ohrfeigt ihn wütend. Während der Mann überrumpelt und verblüfft dasteht, tritt Jim blitzschnell hinter Isabelle, schiebt sein rechtes Bein zwischen ihre Schenkel und umklammert sie so fest, dass sie aufstöhnt. Dann verkündet er boshaft, dass der Bauarbeiter jetzt erst recht einen Kuss verdient habe (S. 270f.). Als der Mann erwartungsfroh näher kommt, beginnt Isabelle erbozt, in seine Richtung zu treten und presst sich zugleich heftig an Jim, der die Szene offenkundig genießt (S. 271). Enttäuscht winkt der Bauarbeiter ab: „Laß nur, [...] ist ja dein Pferdchen.“ (Ebd.) Jim greift unterdessen grinsend an Isabelles Brust, knetet an ihr herum und reibt sich an ihrem Po. Danach lässt er sie los, nimmt ihr den Schlüsselbund ab und geht zum Haus zurück, um die Räume zu inspizieren und sich von Isabelle Geld geben zu lassen (S. 272).

Der Sexismus der Bauarbeiter, der von Isabelle durch ihren viel zu kurzen Mädchenrock provoziert wird, spitzt die Beziehung von Isabelle und Jim noch einmal drastisch zu. Im Gegensatz zu ihren bisherigen Treffen kommen hier sowohl die Macht, die Jim körperlich auf Isabelle ausübt, als auch ihre sexuelle Unterwürfigkeit zum Ausdruck. Die Szene ist einerseits zwar erniedrigend für Isabelle, andererseits wird aber auch klar, dass sie selbst diejenige ist, die sich nicht gegen den Kontakt mit Jim entscheidet. Er kann seine Macht nur deshalb ausüben, weil sie sich seinem Willen und Handeln unterwirft und ihm gehorcht. Jim tritt in diesem Moment außerdem unverhohlen als Isabelles Zuhälter auf. Als solcher besitzt er Gewalt über ihren Körper und kann ihr befehlen, wen sie zu küssen hat. Jims Brutalität äußert sich im Wesentlichen dadurch, dass er Lust daran empfindet, Isabelle Schritt für Schritt jede eigene Gewichtigkeit zu nehmen. Dieser Prozess ihrer Verwerfung wird von ihr nicht unterbunden, weil sie sich entweder ziellos durch die Geschehnisse treiben lässt oder sich blind auf ihr Begehren für Jim fixiert hat.

2.3 Saras magische Welt als maskenfreier Gegenpol

Bevor ich weiter auf Isabelles Verwerfung eingehe, möchte ich ein weiteres Alter Ego Isabelles vorstellen, durch das dieser Prozess im weiteren Verlauf der Handlung eine entscheidende Zuspitzung erhält. Das kleine Mädchen Sara verkörpert innerhalb des Romans den größten denkbaren Kontrast aus bezaubernder Phantasie sowie abstoßender und schockierender Gewalt. Das kleinwüchsige Mädchen Sara lebt mit ihren arbeitslosen Eltern und ihrem liebevollen älteren Bruder Dave in der unteren Wohnung des Nachbarhauses von Isabelle und Jakob. Saras Leben wird einerseits durch Armut, Verwahrlosung und den alkoholabhängigen und prügelnden Vater geprägt, andererseits zeigt sie aber auch eine tiefe, kindliche Versunkenheit und Freude in ihre kreative Spielwelt. Diese soll hier zunächst kurz vorgestellt werden, da sie einen feinfühligsten und beruhigenden Gegenpol zur entleerten, täuschenden und erschreckend betäubt wirkenden Welt der Erwachsenen darstellt. Neben Bentham ist Sara die einzige Romanfigur, die zeigt, dass es auch eine grundsätzliche „Habe“-Qualität des Menschen und Momente der Erfüllung und Zufriedenheit geben kann, die nicht durch allgegenwärtige Maskeraden oder deren Erschütterung geprägt werden.

Sara wird von ihren Eltern nicht in die Schule geschickt und muss daher oft ganze Tage alleine zu Hause verbringen. Da sie außer einer Puppe und ihrer Katze Polly kein weiteres Spielzeug und keine Spielgefährten besitzt, vertreibt sie sich manche Stunde damit, Regentropfen an den Fensterscheiben oder Staubpartikel im Licht zu beobachten. Die Regentropfen werden durch Saras sensible, geduldige Wahrnehmung zu dynamischen und fast magisch wirkenden Gebilden, die anschwellen, Knoten bilden, aufplatzen, auseinander rinnen,

„in dünnen, hastigen Fäden, deren Spitzen giftig aussahen, doch das täuschte, denn meist wurden sie von einem breiteren, viel langsameren Rinnsal geschluckt, unfähig, sich in Sicherheit zu bringen.“ (S. 73)

Manche „der gefräßigen, breiten Bahnen“ sieht Sara wie „in einer Art Wettlauf“ (ebd.) hinabfließen, bis sie Pfützen bilden, die von den Gullys gurgelnd geschluckt werden. In manchen der größeren Regentropfen entdeckt Sara Einschließungen, die glänzend und wie unter einer Lupe zum Vorschein kommen. Da finden sich winzige Insekten mit durchscheinenden Flügeln, Rußflocken oder Sandkörnchen:

„Was immer es war, schimmerte, schimmerte einen langen Augenblick, bevor es, verwirrt, spindelnd weggerissen wurde oder allmählich davonglitt, vielleicht noch einmal aufgehalten, um sich dem Auge in starrer Durchsichtigkeit darzubieten, etwas Winziges, Davongespültes, das nie mehr an seinen Ort zurückkehren würde.“ (Ebd.)

Neben der filigranen, glänzenden Schönheit dieser schnell vergänglichen Gebilde entdeckt Sara verschiedene Arten von zum Teil verrotteten, bizarr geformten Blättern und schwärzliche, zähflüssige Schlieren, die sie an das erinnern, was im Taschentuch nach einer langen Fahrt mit der U-Bahn zurückbleibt (S. 73f.). Diese von der Autorin auch sprachlich vielfältig und anregend gestalteten Beobachtungen verdeutlichen Saras Fähigkeit, sich stundenlang ohne einen Moment des Überdrusses selbst beschäftigen zu können.

In einer weiteren Szene, die Saras kindliche Sensibilität und Einfühlung mit der Tristesse und Desillusionierung ihrer Familie kontrastiert, spürt Sara den im Licht umherschwirrenden Staubpartikeln nach, die zart und leise auf ihrem Körper landen (S. 135ff.). Sara liegt dabei so regungslos wie möglich auf dem Boden, um jedes einzelne Staubkörnchen hören zu können und zu fühlen, wie es auf ihrem Gesicht und den geöffneten Handflächen landet (S. 135). Ihr Bruder Dave hat ihr gesagt, dass diese Staubkörnchen winzige Prinzessinnen mit langem, wunderschönem Haar sind, die auf ihrem Körper tanzen und miteinander spielen (S. 136). Wenn sie still genug halte, könne sie diese Prinzessinnen rufen hören und ihr „altmodische[s] Spielzeug, mit Reifen und Jojos und echten Puppenstuben“ sehen (ebd.).

Dave hat für Sara offenkundig mit nur wenigen kreativen Hinweisen eine tröstliche, magische Spielwelt erschaffen, in die sie sich dank ihrer Beobachtungsgabe und Feinfühligkeit nun zurückziehen kann. Daves Intention, sie auf die winzigen Prinzessinnen hinzuweisen, geht allerdings noch weiter und offenbart eine zärtliche und beschützende Geschwisterliebe. Er erzählt Sara, dass sie vielleicht deshalb von den Prinzessinnen ihrerseits nicht beachtet werde, weil sie zu groß für sie sei (ebd.). Die Größe bedeute aber, so Dave, gar nichts weiter; sie sei unwichtig, da sie doch alle vollständig und wunderschön seien wie Hände oder Füße oder ein kleines Baby, „das winzig war, aber trotzdem nicht weniger als du oder ich, sagte er, ist doch klar, oder?“ (S. 135f.) Dave dreht hier die Abwertung um, die Sara aufgrund ihrer Kleinwüchsigkeit erfährt, indem er ihr anhand des Beispiels der Größenrelation die Willkür der Bewertungsmuster vorführt. Seine Worte über die Unwichtigkeit der Körpergröße und seine Betonung, dass die Schönheit eines jeden Menschen alleine aus seiner

Vollständigkeit als Mensch erwachse, weisen auf einen zutiefst demokratischen Grundgedanken hin: die Wertigkeit eines jeden Menschen unabhängig von äußeren Merkmalen, sozialer Schicht, Geschlecht und Alter. Hacker setzt hier mit Daves Gutartigkeit ein Gegengewicht zu Gewalt und Härte der übrigen Figuren. Saras feinfühligke Wahrnehmung der fast magisch belebten Welt und Daves liebevolle Hinwendung zeigen ein ursprüngliches Haben des Menschen, eine Gewichtigkeit, die von Anbeginn vorhanden ist und erst durch die Erfahrungen des sozialen Miteinanders verdeckt und zerstört wird. So gesehen lassen Sara und Dave einen Blick auf das wahre Gesicht des Menschen oder einen noch unbeeinflussten, hoffnungsvollen Wesenskern sehen.

Dave scheint die Vorstellung der tanzenden Staubkörnchen auch deshalb so zu faszinieren, weil er die Prinzessinnen in seiner Phantasie mit Fallschirmen ausstattet – Fallschirme, die „wie Löwenzahn im Frühling“, wie weiße, gleitende Schutzschirme sind (S. 316). Sara stellt sich vor, mit diesen Fallschirmen überallhin schweben zu können (S. 137). Sie symbolisieren also eine Freiheit und Sicherheit, die Sara und Dave im Zusammenleben mit ihren Eltern niemals erfahren. Mit einem Fallschirm, so erklärt es Dave, könne man sich in die größten Höhen trauen, die Augen schließen und sich ohne Angst fallen lassen, da man bloß die Leine ziehen müsse, um den Fall zu stoppen und gleitend, „mit einem Lächeln im Gesicht“, zur Erde zu schweben (S. 138). Dave ersehnt sich im Bild des Fallschirmspringers, der voller Vertrauen in etwas Neues hineinspringen kann, ein neues, leichteres Leben. Immer wieder sagt er zu Sara, dass sie gemeinsam weggehen werden, sobald er alt genug ist, für sie beide aufzukommen.

Dass Dave dieser Selbsttäuschung unterliegt, mag nicht weiter verwunderlich sein; interessant ist, dass Sara, das kleine, nicht zur Schule gehende Mädchen, diesen illusorischen Traum sofort durchschaut. Es heißt, sie wisse, dass dies so nicht geschehen werde (S. 137). Auch als Dave sich bemüht, ihren Einwand zu entkräften, indem er betont, dass er der Prinz der Geschichte sei und sie auf seinem Pferd abholen werde, rückt sie nicht von ihm ab (ebd.). Saras realistische Bewertung verdeutlicht, dass sie anders als die Erwachsenen noch nicht in eine Maskerade der Lebenswirklichkeit verstrickt ist, die zu Täuschungen, Fehleinschätzungen und Lethargie führt.

Ihre zauberhafte, beschützende Spielwelt bereichert den Roman durch die sonst fehlende unmittelbare Freude und Lebendigkeit, die die Autorin einbindet, ohne jemals pathetisch oder romantisierend zu wirken. Saras phantasievolle Betrachtung ihrer Umwelt kann daher eher als Erinnerung oder Mahnung an den Leser verstanden

werden, sich bewusst zu machen, auf welcher menschlichen Basis die Habenichtse das Leben auch gestalten könnten.

2.4 Saras Auslieferung an die Kälte und Gewalt der Erwachsenen

Hacker belässt Saras maskenfreie Spielwelt jedoch nicht als intaktes Gegengewicht der Verwerfungen und der Gewalt, sondern zerstört auch ihr kindliches Gesicht auf schmerzlich radikale Art und Weise. Wie bereits erwähnt, lebt Sara in einem Umfeld der Verwahrlosung, Alkoholabhängigkeit und Abstumpfung, die schließlich auch auf ihre zuvor heile und erfüllende Spielwelt übergreift. Hacker bindet eine Szene ein, die als exemplarisch für die Zerstörung ihres Schutzraumes und ihre Auslieferung an die Gewalt der Erwachsenen zu verstehen ist. Als Sara während eines Regentages aus dem Fenster sieht, bemerkt sie einen Mann mit einem Handwagen und einer Glocke, der Gebrauchtwaren sammelt (S. 73f.). Da sie sich nicht mit diesem Vorgang auskennt, glaubt sie, der Mann bringe Gegenstände, die er nicht mehr benötigt, zu den Menschen und beglücke sie damit. An diesem Tag hält der Mann unerwartet vor ihrem Haus und schwingt etwas in der Hand, was sie als ihre verlorengegangene Puppe identifiziert (S. 75). Dann beginnt der Mann zu lachen und zu rufen, so dass Sara fröhlich zurückwinkt. Er jedoch „grinste plötzlich häßlich und rammte die Puppe, die er in die Luft gehalten hatte, auf eine der gußeisernen Zaunspitzen, pfählte sie zwischen ihren schmutzigweißen Beinen, die unter dem grünen Kleid herausstaken, starr nach beiden Richtungen gespreizt“ (S. 75f.). Voller Entsetzen über die „Verletzung“ ihrer Puppe steht für Sara für Augenblicke die Zeit still; sie ist eingeschlossen in ein Vakuum der Erstarrung über die Widerwärtigkeit des Mannes, der hämisch lachend davongeht. Erst viel später am Tag traut sie sich, kurz nach draußen zu rennen und sich die Puppe zu greifen, deren Körper aufgerissen ist. Gelbliches Füllmaterial quillt heraus und die grünen Arme hängen wie ausgekugelt an ihr herunter (S. 76).

Ebenso wie die anderen Figuren täuscht sich Sara zunächst im Verhalten des Mannes und muss dann erkennen, dass sie sowohl der Gewalt von außen wie auch ihrer eigenen Machtlosigkeit ausgeliefert ist. Das brutale Aufspießen der Puppe wirkt umso grausamer, da sich der Mann vorher sorgfältig versichert, dass Sara seine Aktion beobachtet. Sein widerliches Grinsen gibt seiner Handlung einen sadistischen Anklang; die Szene löst die Assoziation von sexueller Gewalt und Missbrauch aus. Darüber

hinaus wird Sara das Aufspießen ihrer Puppe immer im Gedächtnis bleiben, während der Mann bereits am darauf folgenden Tag ohne Erinnerung daran ist und nicht einmal mehr zum Fenster hinüber sieht, wo Sara mit der Puppe in ihrer Hand winkt (S. 277f.). Sara, so wird hier deutlich, ist bereits als kleines Kind vielfach durch die Gewalt der sie umgebenden erwachsenen Männer gezeichnet. Keine der Figuren außer Dave, der vor allem traurig und hilflos reagiert, zeigt Mitgefühl an Saras Schicksal; sie wird ganz im Gegenteil von allen benutzt, um Aggressionen an ihr auszulassen. Im Sinne Butlers ist Sara der Inbegriff eines verworfenen Körpers, der den Handlungen der Anderen schutzlos ausgeliefert ist.⁶⁶⁸ Sie ist nicht nur Verworfenes, weil sie das schwächste Glied in der Kette ist – ein Körper, der keinerlei Gewicht besitzt, sich zu wehren oder Hilfe zu suchen. Sie ist auch deshalb Verworfenes, weil sie als leichtes und willkommenes Opfer der ihrerseits an den Rand der Gesellschaft Gedrängten herhalten muss.

Im weiteren Verlauf der Handlung wird Sara in Verbindung zu Isabelle gesetzt, die sich ihr gegenüber unerwartet kalt und hart verhält, wodurch ihr moralischer Verfall bzw. ihre menschliche Demaskierung zum ersten Mal voll zum Ausdruck kommt. Eines Tages spielt Sara im Garten mit einem Miniatur-Pferd, das sie in ihrer Phantasie zum Leben erweckt. Sie galoppiert umher und genießt ihre Freiheit, bis sie unter einem Baum ein riesiges, schlafendes Ungeheuer mit gefährlichen Krallen und einem tödlich ausschlagenden Schweif entdeckt (S. 221ff.). Am fauchenden Atem des Drachen erkennt Sara sofort, dass das Tier versucht, sie zu täuschen, und ihr ein Unheil droht (S. 223). Hacker verwendet auch hier das Motiv der Täuschung, das sich durch den gesamten Roman zieht, um ein beständiges Gefühl von Bedrohung und Unsicherheit beim Leser hervorzurufen. Während Sara das Zittern ihres Pferdes unter sich spürt, schießen ihr verschiedene Flüche ihres Vaters durch den Kopf. In einer irritierenden Imitation dieser Worte flüstert sie vor sich hin, sie werde sich nicht fürchten, wenn der Tod komme; sie werde zur Hölle fahren; sie werde untergehen – „und ihr mit uns“ –, aber sie werde sich niemals ergeben (ebd.). Den Baum, unter dem der Drache liegt, erkennt Sara nun auch als Zauberbaum, unter dem ein goldener Schatz vergraben liegt, der ihr jeden Wunsch erfüllen könnte (S. 224). Sogleich hält sie nach einem „Schwert“ Ausschau, um das Ungeheuer zu töten,

⁶⁶⁸ Butler: Körper von Gewicht, S.40f.

„denn jeder Kampf hatte seine Waffe, sagte Dave, sagte Dad, und da lag eine Keule, lag für sie bereit, ein dicker, nicht allzu langer Ast“ (ebd.).

Als Sara diesen Ast hoch über ihren Kopf schwingt, sieht sie plötzlich, dass sie keinen Drachen, sondern die Schnurrbarthaare ihrer Katze vor sich hat. Ihr Pferd flüstert ihr jedoch zu, dass sie „den Schlag gegen den Feind“ (ebd.) führen müsse, wenn sie jemals wachsen oder zur Schule gehen wolle. In ihrer Bedrängnis und tiefen Sehnsucht nach Veränderung reckt Sara sich also weiter empor und schlägt dann mit vollem Körpereinsatz zu. Vor Schmerz schreiend und wild fauchend jagt ihre Katze sofort davon, klettert in den Baum und weiter auf die hohe, rettende Mauer, um eine Verletzung an ihrem Hinterbein und ihre Pfoten zu lecken (S. 224f.). Als Sara das Schreien ihrer Katze hört, löst sich ihre Illusion sofort auf und sie erstarrt vor Entsetzen über ihre Tat (S. 225). Verzweifelt schleudert sie das Miniatur-Pferd von sich und versucht, ihre Katze zu erreichen. Diese jedoch ist wachsam geworden, so dass Sara sich ihrem einzigen bisherigen Spielgefährten nicht mehr nähern kann. Angewidert von ihrer eigenen Handlung, beginnt sie zu weinen, erbricht sich auf den Rasen und kauert sich dann in einer Gartenecke zusammen (S. 225f.). Saras Verhalten offenbart sowohl die Hilflosigkeit, mit der sie dem Vorbild der Erwachsenen ausgeliefert ist, wie auch ihre tiefe Sehnsucht nach einer Befreiung aus ihrer bedrückenden Lebenssituation. Hacker demaskiert hier zudem Saras feinfühligke, beruhigende Phantasiewelt, indem sie zeigt, wie die Gutartigkeit des Mädchens durch den Kontakt mit der Aggressivität der Erwachsenen ausgelöscht wird. Ihre „Verwerfung“ besteht sozusagen darin, dass sie bereits als Kind jede Chance auf eine Verwirklichung ihrer Träume verloren hat und ohne echte Lebensperspektive ist. Ihr Dasein ist vollständig durch Hoffnungslosigkeit, Angst, Scham und Schuld geprägt.

Wie bereits erwähnt, verbindet Hacker Isabelle mit dieser Szene, um ihre emotionale Verarmung zu verdeutlichen. Nachdem sie Saras Tat vom Fenster aus beobachtet hat, klettert sie über die hohe Gartenmauer – weniger aus Sorge um Sara und die Katze, denn aus purer Neugierde und Ereignislust (S. 226). Bereits die kurze körperliche Anstrengung und der überraschende Schmerz ihres dabei aufgeschürften Ellenbogens erfüllen Isabelle mit Zufriedenheit, da sie so aus ihrer Lethargie und Selbstentfremdung gerissen wird. Als sie jedoch Saras verwahrloste Kleidung und ihren elenden Zustand bemerkt, schlägt ihre Stimmung um und sie wird ungeduldig. Angewidert und mit strenger Stimme fordert sie das Mädchen auf, sich sofort aufzurichten (S. 227). Weil Sara ihr lediglich den Kopf zudreht und sie mit angespanntem Blick fixiert, richtet sie

sie schließlich selbst auf und wickelt sie zögernd in ihre wärmende Strickjacke. Dabei muss sie zur Kenntnis nehmen, dass Sara ihre wachsamen Augen nicht von ihr wendet. Irritiert versucht sie,

„dem insistierenden Blick auszuweichen, es war ein Kampf, der unentschieden endete. Es war ein Kampf.“ (S. 228)

Isabelles Verkettung mit Sara ist hier überdeutlich und geht sogar so weit, dass Isabelle meint, „in ihrem eigenen Mund den bitteren, sauren Geschmack von Erbrochenem, in ihrem Hirn Angst und Schuld“ wahrzunehmen (ebd.). Jede Distanz zwischen Sara und Isabelle ist ausgelöscht. Die Verwahrlosung des Mädchens spiegelt Isabelle den stets nahen und bedrohlichen Absturz aus ihrem beschützten, angenehmen Lebensumfeld. Isabelle denkt, dass dieser Ort – der verdreckte Garten und der verzweifelte Blick des Kindes – überall sein könnte

„in Bosnien, in Bagdad, es war immer die Gegenseite ihres eigenen Lebens. Als wäre das Maß Leid festgesetzt, nur die Verteilung offen.“ (S. 230)

Diese Erkenntnis über das Elend in der Welt führt Isabelle jedoch nicht dazu, Mitleid mit der jämmerlichen Lage des kleinen Mädchens zu empfinden. Stattdessen greift sie sich die herumlaufende Katze und klettert mühsam zurück auf die hohe Mauer. Obwohl sie weiß, dass es ein Leichtes für sie wäre, die Hand auszustrecken und Sara heraufzuhelfen, unterlässt sie dies. Nicht einmal Saras emporgereckten Arme und ihr schuldbeladener Blick können sie erweichen. Sie bekräftigt sich sogar selbst gedanklich, dass es idiotisch wäre, sich in das Leben der Nachbarn einzumischen. Während das kleine Mädchen fassungslos da steht – „alles Kindliche war aus seinem Gesicht verschwunden, es gab nur noch Ausweglosigkeit und Leid darin“ (ebd.) – springt Isabelle entschlossen in ihren eigenen Garten hinunter, um die Katze in ihrer Küche zu füttern (S. 231). Sie hält es für Saras gerechte Strafe, zwei oder drei Stunden darauf warten zu müssen, bis ihr ihre heimkommenden Eltern die ins Schloss gefallene Balkontür öffnen. Als sie am nächsten Morgen zur Mülltonne geht, bemerkt sie jedoch, dass die Nachbarn erst jetzt nach Hause kommen. Ihre kurze Beschämung, dass Sara die Nacht frierend und verängstigt im Garten verbringen musste, verdrängt sie sofort (S. 235f.).

Isabelle offenbart in dieser Szene die Schattenseite ihrer Persönlichkeit. Ihr Umgang mit Sara ist durch einen erschreckenden Egoismus, durch Härte und die Unfähigkeit, Mitgefühl zu empfinden, geprägt. Der Eindruck ihrer Unschuld, Harmlosigkeit und

Niedlichkeit wird auf einen Schlag von ihr selbst demaskiert. Sie entblößt sowohl ihre Lust an der Bestrafung des kleinen Mädchens als auch ihre damit zusammenhängende Besitzgier nach der Katze, die sie nur deshalb haben möchte, um ihre Überlegenheit gegenüber Sara auszuspielen. Hinzu kommt, dass Isabelle der Katze bereits wieder überdrüssig wird, nachdem sie sie gefüttert hat, so dass sie sie packt und aus dem Fenster auf die Straße wirft (S. 233). Hacker zeigt hier, dass Isabelle sich in ihrer Lethargie ausschließlich durch ihre kurzfristigen Begehrlichkeiten leiten lässt, um ihre innerliche Leere für einen Augenblick zu vergessen. Anstatt der von ihrer lieblichen Erscheinung erwarteten helfenden Hinwendung zu dem weinenden Mädchen vollzieht sie die denkbar größte Abwendung, was den bisherigen Eindruck des Lesers erschüttert und zerstört.

2.5 Die Endgültigkeit von Isabelles moralischer „Demaskierung“: Zerstörung, Gewalt und Schuld

Das Aufeinandertreffen von Sara und Isabelle im Garten führt am Ende des Romans zu einer Verkettung von Ereignissen, durch die auch Sara zum Opfer von Jims Gewalt wird und Isabelle erfährt, was es heißt, moralisch schuldig zu werden. Der Zerstörungs- und Demaskierungsprozess der Frauenfiguren in den „Habenichtsen“ findet so zu einer maximalen Zuspitzung, die an die Verwüstung der Theaterinszenierung von *King Lear* erinnert (S. 167f.).

Nachdem Sara ihre Katze ein paar Tage lang elendig vermisst hat, kommt sie auf die Idee, dass ihre Rückkehr an die Rückgabe von Isabelles Strickjacke gekoppelt sein könnte (S. 277). Nach stundenlangem Warten auf der Straße vor Isabelles Haus wird sie jedoch von Jim aufgegriffen, der beteuert, ihr helfen zu wollen, und sie mit zu sich in die Wohnung nimmt (S. 280). Als er Sara später schlafend auf dem Sofa liegen sieht, überkommt ihn zunächst eine Rührung über den Anschein eines intakten, alltäglichen Familienlebens. Dann jedoch erfasst ihn Misstrauen, ob Sara ihm vielleicht nur etwas vorspielt. Um sie zu testen, hält er ihr ein brennendes Feuerzeug direkt an ihre Haare (S. 290). Diese Szene verdeutlicht die Präsenz, die die Angst vor einer Täuschung und Bedrohung inzwischen für Jim hat, so dass seine Reaktionen allzu leicht entflammbar und außer Kontrolle sind. Am nächsten Morgen beschließt Jim, London zu verlassen und das kleine Mädchen als verhungertes „Abschiedsgeschenk“ (S. 293) in der

Wohnung einzuschließen. Auf dem Weg zum Busbahnhof trifft er jedoch unerwartet auf Isabelle und beschließt in einem böseartig aufwallenden Zorn über ihren kurzen, einladenden Mädchenrock, „ihr eine Überraschung zu bereiten.“ (S. 295) Er nimmt sie mit in die gerade verlassene Wohnung, wo Sara sie sogleich darum bittet, ihr ihre geliebte Katze im Tausch gegen die Strickjacke zurückzugeben (S. 297). Was Sara im Gegensatz zu den beiden Erwachsenen noch nicht weiß, ist, dass das Tier inzwischen von Jim bei seinem Versuch, sie zurück über die Gartenmauer zu werfen, versehentlich getötet wurde (S. 253). Den von Ratten angenagten, zerfetzten Katzenkörper hatte Jim Isabelle zuvor in einer Baugrube gezeigt, um sie mit diesem Anblick zu quälen und ihr zu unterstellen, dass sie selbst durch ihren Wurf aus dem Fenster schuldig am Tod des Tieres geworden sei (S. 271f.). Mit einer abwehrenden Geste versucht Isabelle denn auch, Sara beiseite zu schieben und die Erinnerung an die zertrümmerte Katze zu verdrängen. Jim entlässt sie jedoch nicht aus der unangenehmen Situation und fordert sie stattdessen grinsend dazu auf, dem bittenden Mädchen zu sagen, was sie mit ihrer „Dreckskatze“ gemacht habe (S. 297). Als Sara ihn flehentlich auf sein Versprechen hinweist, ihr zu helfen, gerät er jedoch in Wut und beginnt, sie hämisch anzuschreien. Sie solle endlich die Klappe halten und verstehen, dass ihre Katze tot sei und zwar tot, weil Isabelle sie „nicht leiden konnte“, weil sie ihr gleichgültig sei (S. 298).

Im Verlauf des entstehenden Streits nähert sich Jim immer weiter einem seiner gewalttätigen Black-outs an. Isabelle, die offenkundig abermals nicht vorhat, Sara in ihrer misslichen Lage beizustehen, begeht unterdessen einen folgenschweren Fehler. In einem Anfall von Egoismus fragt sie das Mädchen mit strenger Stimme, ob sie selbst denn Jim erzählt habe, wie sie ihre Katze mit einem Stock geschlagen habe (S. 299). Die „schiere Gemeinheit ihrer Denunziation“ (ebd.) lässt Jim sofort aufhorchen und er überlegt, ob er Isabelle mit „ihrem hübschen, unschuldigen Gesicht“ vielleicht doch noch für einen Neuanfang auf dem Land gebrauchen könnte (ebd.). Schnell tritt er auf sie zu und lässt seine Hände abschätzig und lustvoll über ihren Körper gleiten. Im selben Augenblick allerdings beginnt Sara zu wimmern, da sie sich bewusst wird, dass ihre Katze tot ist. Diese unwillkommene Unterbrechung seines nun doch entfachten Interesses an Isabelle löst bei Jim einen Schub an Aggressivität aus, der die Situation urplötzlich eskalieren lässt. Fluchend stößt Jim Isabelle von sich, schnellt auf Sara zu und schlägt ihr mit geballter Faust ins Gesicht (ebd.). Während Sara taumelt und dann blutend zu Boden stürzt, zieht Jim Isabelle bereits wieder an sich und fährt fort, sie leidenschaftlich zu streicheln. Ihren kurzen, erschreckten Schrei erstickt er mit einer

Hand auf ihrem Mund, dann liebkost er ihre Lippen und flüstert in ihr Ohr, dass „nichts passiert“ sei (ebd.). Isabelle folgt zunächst ihrem Verlangen nach Jim, das sich mit dem fast ohnmächtigen Wunsch vermischt, das Geschehene und ihre Umgebung zu verdrängen. Ihre Lust, ihre Selbstbezogenheit und ihre Überforderung sind stärker als ihre Aufmerksamkeit für das blutende und sich mühsam aufraffende Kind. Erst als Sara einen Zahn ausspuckt und ihn ihr unsicher entgegenstreckt, als könne sie ihre Katze mit diesem Opfer doch noch zurückerlangen, beginnt Isabelle, Saras Leid bewusst wahrzunehmen (S. 300). In einem Anflug von Übelkeit und Entsetzen schließt sie die Augen und hört Jims auflachende, bösertige Stimme, die sie darauf hinweist, dass sie es gewesen sei, die wollte, dass Sara bestraft wird. Gezielt versucht Jim, Isabelle als eigentlich Verantwortliche für seinen brutalen Faustschlag in Saras Gesicht zu kennzeichnen. Sara wird hier gewissermaßen zur Stellvertreterin für eine Gewalt, die Jim nicht direkt auf Isabelle richten, sondern die er ihr stattdessen als Mittäterin und vor allem als Schuldige aufdrängen will.

Mae, Sara und Isabelle erleiden im Grunde dasselbe Schicksal: Jim zerstört jeder von ihnen das hübsche, unschuldige oder kindliche Gesicht. Diese Zerstörung ist bei Mae und bei Sara eine gewaltsame leibliche Einzeichnung, während sie bei Isabelle auf eine subtilere Art und Weise vonstatten geht, die jedoch die Person ebenso tief trifft. Es bleibt zwar ihre glatte, unbeeindruckte Gesichtsfläche erhalten, ihr Gesicht im übertragenen Sinne, das heißt, ihre Identität als Mensch, wird allerdings ebenso fortdauernd und unheilbar zerstört. Isabelles Selbstwahrnehmung und die Verlässlichkeit ihres Selbstbildes können nach Jims Schuldzuweisung und seiner Gewalttat an Sara nicht mehr wie zuvor weiterexistieren.

Jim lässt auch im weiteren Verlauf der Handlung nicht von Sara und Isabelle ab. Während er in die Küche geht, um sich ein Messer zu holen, fordert er Isabelle auf, Sara nackt ausziehen. Diese gehorcht seinem Befehl und betrachtet weinend das blutverschmierte Mädchen, das gerade abermals einen kleinen Zahn ausspuckt (S. 300f.). Atemlos vor Angst und Scham kniet sie vor Sara und stößt ein verzweifelteres „Nein!“ aus. Jim weist sie jedoch sogleich hämisch grinsend darauf hin, dass sie dies zwar sagen könne, er aber sehr wohl wisse, dass sie Sara nicht helfen werde (S. 301).

Da Isabelle weiß, dass sie keine Körperkraft besitzt, es mit Jim aufzunehmen, setzt sie ihren Körper im Folgenden auf die einzige Art und Weise ein, durch die sie normalerweise Einfluss ausüben kann. Sie beginnt hastig, ihre Bluse aufzuknöpfen, den Rock und die Unterwäsche abzustreifen und die Sandalen von ihren Füßen zu zerren.

Als sie nackt vor Jim auf dem Boden sitzt, mustert dieser sie eingehend und stößt dann ein abschätziges „Will ich nicht“ aus (ebd.). Isabelle hilft es nicht, sich freiwillig anzubieten, da Jim nicht nach sexueller Befriedigung sucht, sondern daran interessiert ist, sie als Schuldige zu markieren. Um ihre moralische Versehrtheit sichtbar zu machen, ergreift er schließlich Isabelles Haar, stützt sich mit einem Fuß auf ihrer Schulter ab und setzt die Messerklinge an ihrem Scheitel an. Mit einer schnellen Bewegung durchtrennt er ein Büschel Haar und lässt es achtlos zu Boden fallen. Dabei weist er sie darauf hin, dass ihr Mann ihr nun wenigstens einmal ansehen könne, dass sie „etwas erlebt“ habe (S. 302). Später wird Isabelle bemerken, dass sie den Verlust dieses Haarbüschels leicht verstecken kann, indem sie ihre Haare sorgfältig in Form kämmt und sie dann zusammenbindet (S. 304). Jims Abschneiden von Isabelles Haar ist daher eher als archaisches Symbol zu verstehen, das seine Dominanz sowie Isabelles Unterwerfung und Kraftlosigkeit zum Ausdruck bringt.

Nachdem Jim diese Spur der Zerstörung hinterlassen hat, nimmt er seine Sachen und verlässt die Stadt (S. 302). Während Sara und Isabelle ebenso wie Mae für immer gezeichnet sein werden, verschwindet Jim, ohne irgendwelche Konsequenzen für seine Gewalttaten befürchten zu müssen. Auch dies ist eine Facette des verworfenen Lebens⁶⁶⁹, das Sara verkörpert: sie ist nicht nur im Moment Opfer, sie ist auch im Nachhinein gezwungen, die Unmöglichkeit zu ertragen, den Täter zur Rechenschaft zu ziehen. Dies betont die Machtlosigkeit und Erniedrigung der Opfer sowie die fortdauernde Machtposition des Täters.

Nachdem Jim verschwunden ist, geht Isabelle ins Bad, um Sara das Blut vom Körper zu wischen. Während sie das Wasser laufen hört, löst sich ihr Schockzustand und etwas zerbricht in ihr,

„etwas, das man nie aufsammeln und kleben würde, weil man zu müde oder zu ratlos war, weil man wußte, daß ein Stück doch fehlte, daß es sich nie zu dem zusammenfügen würde, was man gewollt hatte.“ (S. 303f.)

Isabelles bisherige Grundannahme, ihr persönliches Leben sei von Gewalt und Schuld ausgenommen, ist zerstört. Ihr Selbstbild der eigenen Harmlosigkeit und Beschütztheit ist bis in die Grundfesten erschüttert. Die Selbstverständlichkeit ihres bisherigen wohlbehüteten Mittelklasselebens wird ihr in eben dem Augenblick bewusst, in dem sie

⁶⁶⁹ Vgl. Butler: Körper von Gewicht, S.40f.

erkennt, dass sie selbst niemals mehr so unbeschadet und heil sein wird wie zuvor. Nicht nur ihre Hilflosigkeit, dem kleinen Mädchen beizustehen, trifft Isabelle im Kern, sondern auch ihr Wissen, dass sie Sara im Grunde an Jims Aggressivität ausgeliefert hat. Sie weiß, dass sie sich von dieser Schuld nicht mehr reinigen kann und ihr inneres Zerschellen deshalb als endgültig zu verstehen ist.

Da Jim die Haustür abgeschlossen hat, klettert Isabelle schließlich weinend aus dem Fenster, um Hilfe zu holen. Auf der Straße trifft sie Dave, der ihr Zittern und ihre Verzweiflung bemerkt und sofort losläuft, um Sara zu befreien (S. 304f.). Nachdem Isabelle bei sich zu Hause einige Stunden verstört vor dem Telefon verbracht hat, während Jakob ihr fröhliche Nachrichten von einer Geschäftsreise nach Berlin auf dem Anrufbeantworter hinterlässt, hört sie Schläge und Geschrei aus der Nachbarwohnung und wählt erst jetzt panisch den Notruf (S. 306). Kurz darauf kann sie vom Fenster aus beobachten, wie ein Rettungssanitäter Sara zum Krankenwagen bringt und ihre Eltern von der Polizei abgeführt werden. Einen Augenblick später fällt ihr Blick auf die bereits wieder verlassene Straße mit den kleinen, beschaulichen Häusern und den alten Platanen (S. 307).

Der Kontrast aus Jakobs zufriedenen Anrufbeantworternachrichten, der Sirene des Notdienstes, der geschäftigen Menschenansammlung vorm Haus und der kurz darauf völligen Leere der Straße könnte größer nicht sein. Er umfasst den Spalt, der sich in Isabelle auftut, sowie die Entfernung, die nun zwischen ihr und Jakob liegt und sie voneinander trennt. Während Jakob an sein angenehmes, intaktes Zuhause denkt, ist Isabelles Leben verwüstet und ohne jeden Hoffnungsschimmer für ihre Zukunft. Sowohl der unheimliche Fluch des Narren hat sich verwirklicht wie auch das hässliche Bild aus dem Alptraum. Isabelles unschuldige Maske ist vollständig gefallen. Ihr Enttäuschungs- und Zerstörungsprozess hat seinen maximalen Tiefpunkt erreicht und ihren bisherigen Selbstwert ausgelöscht. In Anlehnung an Butler kann man sagen, dass ihre gesamte, von Anfang an nur ansatzweise vorhandene Gewichtigkeit vor allem in moralischer Hinsicht vollständig verworfen wurde.⁶⁷⁰

Jakobs Heimkehr am Ende des Romans verdeutlicht nicht nur den Abgrund, der sich zwischen ihm und Isabelle aufgetan hat, sondern wirft auch die Frage auf, wie es mit den Habenichtsen weitergehen kann. Als Jakob glücklich und überaus angetan von der

⁶⁷⁰ Vgl. Butler: Körper von Gewicht, S.53.

friedlichen Atmosphäre der morgendlichen Straßen mit einem großen Strauß Blumen für Isabelle in der Hand aus dem Taxi steigt, tritt diese verwirrt und in verdreckter, stinkender Kleidung aus dem Haus (S. 308). Irritiert und nur widerwillig umarmt Jakob sie, ohne dass sie seine Begrüßung erwidert. Ratlos betrachtet Jakob ihr fremdes, trauriges Gesicht, das ihn noch immer an die Jahre erinnert, die er auf sie gewartet hat. Ihr Zustand zieht ihm das Herz zusammen und er sagt leise zu ihr, nun werde es „anders“ und „wieder gut“ werden (S. 308f.). Gleichzeitig schießen ihm Benthams Worte ins Gedächtnis, man müsse „Erbarnten haben“ (S. 309). Während er nachsinnt, in welchem Kontext diese Worte gefallen sein könnten, blickt Jakob die verlassene Straße entlang, und es kommt ihm so vor, als seien alle Anwohner „einer Warnung gefolgt“, die nur er und Isabelle nicht verstanden hätten (ebd.). Zu guter Letzt erinnert er Isabelle daran, dass sie nicht auf der Straße stehen bleiben können und es Zeit ist, zurück ins Haus zu gehen: „Ja, antwortete sie und ging langsam auf die Tür zu, die ins Schloß gefallen war.“ (Ebd.) Mit diesen Worten schließt der Roman und hinterlässt einen düsteren Eindruck der zerstörten Verbindung und fehlenden Zugehörigkeit der Habenichtse. Die ins Schloss gefallene Tür ist so als Symbol für ihr moralisches Versagen und ihren zunichte gemachten Traum eines zufriedenen und abgesicherten Daseins in London zu verstehen. Das nur vage von Jakob erinnerte christliche „Erbarnten“ bleibt ohne Kontext und Perspektive, da es von ihm nicht mit Leben gefüllt werden kann. Obwohl er den Eindruck von Isabelles früherer Sanftheit und Gutartigkeit noch in ihrem Gesicht entdecken kann, bleibt offen, ob sie selbst ihre Verstörung und Beschädigung verwinden wird. Ihre geistige Abwesenheit und der Eindruck ihrer Isolation lassen nicht darauf schließen.

Insgesamt zeigt die Darstellung von Isabelles moralischer und emotionaler Zerstörung und Demaskierung, die sich in der Gesichtsverstümmelung ihres Alter Egos Mae und in Saras Schicksal als Opfer von Jims Gewalt widerspiegelt, wie weit reichend und umfassend Hacker die Folgen der Terroranschläge des 11. September 2001 ansiedelt. Die Betrachtung der Frauenfiguren weist darauf hin, dass Hacker auch einen deutlichen Fokus auf das Körper-Sein des Menschen setzt. Im Sinne Butlers, die betont, dass der Mensch durch seine Umwelt stets zurückgeworfen wird auf seine körperliche

Wirklichkeit⁶⁷¹, führt sie vor, dass der Mensch, ohne Faktoren wie sozialer Status, Beruf, Familienstand, Recht und Moral, Lebensgeschichte und Äußerlichkeiten, nichts anderes ist, als ein hilflos seiner Umwelt und anderen Menschen ausgelieferter Körper. Diese Auslieferung besteht für Isabelle, Mae und Sara auf verschiedenen Ebenen: sie sind Opfer männlicher Gewalt und Aggressivität, da sie Jim physisch nichts entgegensetzen können. Gleichzeitig sind Mae und Sara aber auch ihrem sozialen Umfeld aus Armut, Drogensucht und Verwahrlosung ausgeliefert, während Isabelle alles zu besitzen scheint, was sie entbehren müssen, aber trotzdem keine Zufriedenheit und Erfüllung finden kann. Isabelles Ausgeliefert-Sein besteht aus ihrer Unfähigkeit, körperlich präsent zu sein und aktiv zu werden, wo Entschiedenheit und Hilfe von ihr gefordert sind. Stattdessen lässt sie sich von ihren kurzfristigen Begehren leiten, ohne sich um die Folgen ihres Verhaltens zu kümmern. An dieser innerlichen Auslieferung der Habenichtse, die sich aus einer inneren Leere, Orientierungslosigkeit und Unsicherheit speist, ist Hacker am meisten gelegen, da sie so die „Warnung“ exemplarisch vorführen kann, die Jakob am Ende des Romans in der verlassenen Straße erkennt. Die Demaskierung der Figuren dient damit als Aufruf an den Leser, sich nicht durch eine mögliche Angst vor Terror und Gewalt der Verantwortung vor dem Leben zu entziehen.

3. Benthams „Gewichtigkeit“

Wie bereits bezogen auf Isabelle deutlich geworden ist, äußert sich ihre Habenichtsqualität darin, dass sie ihre Aufmerksamkeit auf eine sie intensiv faszinierende Person außerhalb ihrer Ehe und ihres Freundeskreises ausrichtet. Ihr Ausweg aus der enttäuschenden Ehegemeinschaft – der gewalttätige Dealer Jim, der ihre Leere und Orientierungslosigkeit zunächst zu befriedigen scheint – führt sie dann aber in ihren persönlichen Abgrund. Im scharfen Gegensatz zu Isabelles brutaler Demaskierung steht Jakobs kindlich-begehrende Bewunderung für seinen Chef Mister Bentham. Dessen vorbildhafte moralische Integrität verhilft Jakob zu einer tieferen und ausgewogeneren Reflexion über das Leben. Im Folgenden soll zunächst Benthams Lebensgeschichte und die Beschreibung seiner Körperlichkeit thematisiert werden, um dann auf Jakobs Konfrontation mit sich selbst, seinen Werten und seiner Sexualität

⁶⁷¹ Vgl. Butler: Außer sich. Über die Grenzen sexueller Autonomie, S.40f.

einzugehen. Dabei wird ebenfalls eine Art der „Demaskierung“ zu beobachten sein, die allerdings anders als bei Isabelle nicht die Schattenseite seiner Persönlichkeit zum Vorschein bringt, sondern eine größere Lebensbejahung und Offenheit erkennbar macht.

Mister Bentham ist 66 Jahre alt und renommierter Besitzer der Londoner Anwaltskanzlei, für die Jakob an verschiedenen Restitutionsfällen zu Besitztümern in Berlin und Brandenburg arbeitet. Benthams beruflicher Instinkt gilt als fast unfehlbar. Es heißt, er könne jeden Fall so lange zersetzen, bis jedes Quäntchen Recht und Unrecht ans Licht gebracht worden sei (S. 145). Bentham fasziniert Jakob sowohl durch seine Professionalität wie auch durch seine bewegende Lebensgeschichte. Kurze Zeit nach seiner Ankunft erfährt er, dass Bentham Jude ist und ursprünglich aus Frankfurt stammt. Um ihn zu retten, schickten seine Eltern ihn als Jungen nach London und gaben ihn dort zur Adoption frei. Später konnten sie ebenfalls fliehen und entgingen so ihrer Ermordung. Benthams Bruder starb kurz nach der Emigration, so dass ihm inzwischen keine Verwandtschaft mehr geblieben ist. Aus diesem Grund beteiligt er seine Mitarbeiter am Gewinn der Kanzlei und kümmert sich um sie wie um eine Familie (S. 85).

Benthams Lebensgeschichte beeindruckt Jakob tief. Er bemerkt, dass Bentham so in der Lage ist, alle gegenwärtigen Ereignisse in einem größeren Kontext zu sehen und zu umsichtigen Entscheidungen zu kommen. Bentham ist für Jakob eine Art lebendige Geschichtslektion, durch die in ihm das Interesse erwacht, sich eingehender mit der deutschen Geschichte zu beschäftigen (S. 179). Er beginnt, die Nazizeit „als menschengemacht zu begreifen, als Politik, Handlung, Willen.“ (S. 182) Jakob verdankt es Bentham, dass er die Unterlagen der Besitztümer, mit denen er tagtäglich zu tun hat, nicht mehr distanziert betrachtet, sondern Menschenleben darin erkennt. Die Daten füllen sich zum ersten Mal mit nachvollziehbaren Geschichten, so dass Jakob anfängt, sich mit den damit zusammenhängenden moralischen Fragen und der Notwendigkeit von juristischen Kompromissen auseinanderzusetzen. Bentham bestärkt Jakob darin, seine Urteile in Ruhe abzuwägen, anstatt zu schnellen Ergebnissen zu kommen (S. 123). Nur so könnten die Fälle persönlich lehrreich für ihn werden (S. 177).

Im Gespräch über die Mandanten der Kanzlei thematisiert Bentham immer wieder das Verhältnis von Recht und Gerechtigkeit, von verlorenem Besitz und verlorener Lebenszeit (S. 144ff.). Bentham erklärt Jakob, dass es den meisten nicht wirklich um

den früheren Besitz ihrer Familien gehe, sondern um den unwiderruflichen Verlust ihrer gemeinsamen Vergangenheit. Bezogen auf einen konkreten Fall bemerkt er, dass es nachvollziehbar sei, sich um eine Entschädigung in Form eines Geldwerts zu bemühen. Das Interesse an dem heutigen Gebäude befremde ihn aber: „Diesen Ort, als wäre es ein noch unberührter Ort, der zu seiner [des Klienten] Geschichte gehört. Als wäre das Alter und die Traurigkeit dorthin nicht vorgedrungen. Die Traurigkeit und das Entsetzen, daß es keinen Ort gibt, der unberührt geblieben ist, von der Wahrheit, der Kälte. Als gäbe es eine Geschichte, die sich doch zusammenfügen ließe, über all die Jahrzehnte hinweg.“ (S. 146) Als Jakob ihn fragt, warum er solche Fälle dann überhaupt annehme, gibt Bentham zu bedenken, dass Juristen rückwirkend immer auch Historiker einer im Nachhinein als gerecht eingeschätzten Geschichte seien. Auch wenn es nichts gäbe, was „geheilt“ werden könne, wolle er doch seinen Teil dazu beitragen, eine als objektiv vorgestellte Rechtlichkeit walten zu lassen (S. 146f.). Ihm liege viel daran, „wenigstens ein winziges Rädchen“ zurückzudrehen (S. 186). Als junger Mann habe er einen großen Idealismus verspürt und gedacht, man könne „etwas Einschneidendes“ tun,

„etwas, das die Wahrheit wiederherstellte, die Wahrheit, nicht weniger. Als könnte Deutschland uns Juden den Beweis liefern, daß es doch Wahrheit und Gerechtigkeit gäbe, für uns, für die ganze Welt.“ (S. 185)

So sehr er heute wisse, dass dieser Impuls richtig war, so sehr seien diese Prozesse aber auch eine Farce gewesen, da ihnen Richter vorgesessen hätten, die bereits die Arisierungsverfahren leiteten.

Jetzt, wo er älter werde, frage er sich immer öfter, was die Andenken an die Vergangenheit, die Gegenstände, Briefe und Fotos, aber auch die rechtliche Verpflichtung Deutschlands, Besitztümer zurückzugeben, bedeuten könnten im Angesicht der verstreichenden Lebenszeit (S. 186). Dieser wiederholte Verweis auf die Flüchtigkeit des Lebens beschäftigt Jakob dauerhaft, so dass er beginnt, über den Wert von Besitztümern nachzudenken. Besitz, so hört er Benthams Worte noch lange nachwirken, sei „ein Modus des Verlustes“. Der Mensch tue nur so, als könne er ihm Stabilität und Dauer verleihen:

„Eigentlich ist es ein Spiegel der Vergänglichkeit, in den wir so unverwandt starren wie in den Spiegel in unseren Badezimmern – letztlich sieht man in beiden nur, daß wir älter werden und sterben, allerdings gibt es natürlich Momente von Schönheit, nicht wahr?“ (S. 217)

Benthams Ausführungen ermöglichen Jakob ein klareres Bewusstsein seines Lebens und seiner Lebenswelt. Gewissermaßen kann man sagen, dass sich für Jakob durch den Kontakt mit Bentham die Maske seiner bisherigen Unklarheit und Ausgeliefertheit an die Geschehnisse immer wieder für Augenblicke hebt. An die Stelle seiner bisherigen Orientierungslosigkeit tritt die Integrität seines Vorgesetzten, der genau die Lebenserfahrung und Redlichkeit verkörpert, die Jakob sich als Ehemann gewünscht hat. Trotz gelegentlicher Verwirrungen über die Komplexität seiner Gedankengänge und die Nuancen seines Humors reift Jakob durch seinen Einfluss zu einem präziseren (beruflichen) Standpunkt. Benthams Vorbild konfrontiert Jakobs bisherige Habenichtsqualität mit moralisch abgewogenen Maßstäben und einem größeren Mitgefühl für das Leid der Menschen. Benthams Authentizität führt bei Jakob zu einer intensiven Beschäftigung mit den Verstellungen und Täuschungen seines eigenen Lebens. Die Figur des Bentham ist so gesehen als positiver, lebensvoller und friedfertiger Gegenpart sowohl der entleerten Ehe zwischen Isabelle und Jakob wie auch der Gewalt des Dealers Jim zu verstehen.

3.1 Bentham als „Körper von Gewicht“

Bentham ist nicht nur aufgrund seines beruflichen Renommees und seiner Lebenserfahrungen eine gewichtige Erscheinung, sondern beeindruckt Jakob auch durch seine herzliche Ausstrahlung und seine große körperliche Präsenz. Diese steht im deutlichen Gegensatz zu Isabelle und Jakob, die kaum leibliche Substanz zu besitzen scheinen und daher ununterbrochen damit beschäftigt sind, im Leben Fuß zu fassen.

Als Jakob an seinem ersten Tag in London zu Bentham ins Zimmer geführt wird, erhebt dieser sich zunächst nicht aus seinem alten Ledersessel, sondern betrachtet Jakob von dort aus ruhig und abwägend. Jakob ist in diesem Augenblick von Benthams Präsenz so überrascht, dass er eine „heftige, unruhige Bewegung“ und ein aufgeregt pochendes Herz verspürt (S. 89). Bentham trägt einen schwarzen Anzug mit dazu passender Weste, ein elegantes Seidentuch um den Hals und eine kleine, weiße Blüte im Knopfloch des Revers (ebd.). Als er seinen massigen Oberkörper schließlich aus dem Sessel heraus aufrichtet, scheint es Jakob, als ob er sich ohne Unterstützung der Beine und Füße nach oben schiebt,

„weniger dem Willen als einem Gedanken gehorchend, der die Gewichte, den breiten Brustkorb, den von der Weste gehaltenen Bauch und die eher zu kurzen Beine in perfekte Relation zueinander setzte, um jede Kraftanstrengung zu vermeiden. Hals und Gesicht waren groß und fleischig, die Nase ebenso wie das Kinn und die Backenpartie, buschige Augenbrauen überdeckten fast die Augen, die eher schmalen Lippen formten einen weichen, nachlässigen Mund.“ (S. 89f.)

Als Jakob wenige Tage später bei einem Besuch in Berlin nach Bentham gefragt wird, ist er noch immer so sehr von seiner ersten Begegnung eingenommen, dass er zunächst erschrickt, als ob er ein Geheimnis mitteilen müsste (S. 91). Nachdem er seinen ersten Eindruck geschildert hat, fügt er an, dass Bentham mit niemandem, den er bisher getroffen habe, zu vergleichen sei. Besonders sein Gesicht wirke beeindruckend:

„Ein großes Gesicht, eines von diesen Gesichtern, die ein bestimmtes Gewicht haben, die Nase, die Augenlider, alles hat ein Gewicht von soundsoviel Gramm“ (S. 92).

Die Gewichtigkeit, die Jakob fasziniert, spiegelt sich auch in einem Bild wieder, das wiederholt für Bentham verwendet wird. Es heißt, er wirke mit seinem massigen, in elegante, passgenaue Stoffe gekleideten Oberkörper sowie den schmalen Hüften, kurzen Beinen und kleinen Füßen wie „ein alter Bär“ (S. 180). Wenn er tagtäglich um elf Uhr mit langsamen, schweren Schritten die Treppen der Kanzlei hinaufsteige, halte er brummelnd vor Jakobs Tür, um nach dem Rechten zu sehen, „höflich, nicht einladend, ein Tanzbär, der seine Kunst für sich behielt.“ (S. 122) Um fünf Uhr trinke er ein Glas heiße Milch mit Honig, mit der Begründung, er sei „ein alter Mann mit einer alten Stimme“, der dies gut tue, zumal ihm seine fürsorgliche Sekretärin Maude verboten habe, vor sechs Uhr Whisky zu trinken (ebd.).

Benthams ausgeprägte körperliche Erscheinung nimmt Jakob von Anfang an ein: einerseits wirkt er gewichtig und kraftvoll, mit einer tiefen, durchdringenden Stimme, andererseits gibt ihm sein tänzelndes Gehen einen leicht verspielten, liebenswerten Ausdruck. Die Verbindung von beidem sorgt dafür, dass er nicht streng und einschüchternd wirkt, sondern warm, humorvoll und friedfertig. Es fällt auf, dass Bentham nicht nur von Jakob bewundert und geliebt wird, sondern in allen ihn umgebenden Personen eine besondere Zuneigung auslöst.

Im Gegensatz zur jüngeren Generation, deren Wesenskern der Roman als unsicher und unausgefüllt vorführt, verkörpert Bentham Reife und Reichhaltigkeit. Während Isabelle und Jakob in ihre Täuschungen und Enttäuschungen verstrickt sind, kommt Bentham

ganz ohne Maskerade aus, weil er als einzige Person des Romans eine tiefe geistige und charakterliche Substanz besitzt.

Im Butlerschen Sinne ist Bentham der Inbegriff eines „Körpers von Gewicht“; eines Körpers also, dessen Gewichtigkeit – zu der ganz wesentlich die sexuelle Ausrichtung gehört – gesellschaftlich nicht angetastet oder verneint wird.⁶⁷² Butler fragt nach dem Vorgang der Materialisierung, in dem Körpern Wichtigkeit verliehen wird und der sie so als normierte oder verworfene Körper klassifiziert.⁶⁷³ Während manche Körper als bedeutungsvoll angesehen werden und ihnen allgemeine Aufmerksamkeit, Fürsorge und Wertigkeit zukommt⁶⁷⁴, gelten andere nicht als wertvoll, so dass sie weder geschützt, gerettet noch betrauert werden.⁶⁷⁵ Bei Bentham fällt auf, dass er aufgrund seiner Homosexualität keinerlei Repressionen oder Einschränkungen ausgesetzt ist. Die von Butler so bezeichnete „heterosexuelle Matrix“ greift nicht auf sein Leben über.⁶⁷⁶ Seine Lebensgeschichte, sein Renommee als Anwalt sowie seine geistige und körperliche Präsenz schützen ihn vor Einmischungen und Abwertungen. Benthams Gewichtigkeit besteht also auch darin, dass er seinen eigenen Maßstäben folgt und gerade deshalb allgemeine Aufmerksamkeit und Wertschätzung erfährt.

Für Jakob scheint Bentham aufgrund dieser Gewichtigkeit zunächst vor allem eine Art Vaterfigur zu sein, die ihn dazu anregt, einen moralisch ausgewogenen und in der Lebenswirklichkeit verankerten Standpunkt einzunehmen.⁶⁷⁷ Jakob beschäftigt daher in seiner Anfangszeit in London vor allem die Nachmittagsspaziergänge, zu denen Bentham stets jemanden aus der Kanzlei mitnimmt, um sich mit ihm zu besprechen (S. 88). Ab dem frühen Nachmittag blickt Jakob regelmäßig nach draußen, um das Wetter zu prüfen. Danach steigt seine Spannung und er wartet ungeduldig auf ein Zeichen. Während des Spaziergangs hält sich Jakob stets eine halbe Schrittlänge hinter Bentham, um sein ausdrucksstarkes Profil ausgiebig betrachten zu können. Dieser kommentiert Jakobs gebannten Blick auf ihn nicht und verweist stattdessen

⁶⁷² Butler: Körper von Gewicht, S.9f.

⁶⁷³ Ebd., S.58.

⁶⁷⁴ Vgl. Butler: Außer sich. Über die Grenzen sexueller Autonomie, S.35-69.

⁶⁷⁵ Butler: Körper von Gewicht, S.40f.

⁶⁷⁶ Butler: Unbehagen der Geschlechter, S.21.

⁶⁷⁷ Hacker zeigt hier außerdem, dass väterliches (bzw. ebenso mütterliches) Verhalten im Gegensatz zu einer der Grundannahmen der psychoanalytischen Theorie nicht an eine heterosexuelle Männlichkeit (bzw. Weiblichkeit) gebunden ist.

„auf Blumen, Passanten, Bäume, auf Hunde, die herbeigerannt kamen, wenn sie Bentham sahen, und dann respektvoll, schwanzwedelnd innehielten. Jakob lächelte, lächelte über alles, was Bentham ihm zeigte, Enten, Pärchen, die auf dem Rasen lagen und sich küßten, die Wölfe im Gehege, ihr langbeiniges, unruhiges Hin und Her; wie ein Kind, dachte Jakob über sich selbst und war verlegen.“ (S. 180)

Jakob wirkt in dieser Szene so stark wie ein Kind, das mit neugierigen Augen die Welt erkundet, dass sogar ihm selbst dieser Gedanke in den Sinn kommt. Sein Kind-Sein unterscheidet sich allerdings sehr stark von dem Isabelles, die ganz im Gegenteil auf eine naive, abwesende und unbeteiligte Art und Weise kindlich wirkt. Jakob indes sieht erst mit Hilfe von Benthams Hinweisen die Schönheit, Buntheit und Vielfalt der Welt. Benthams Gewichtigkeit führt dazu, dass Jakob immer wieder für Augenblicke seine sonstigen Beziehungsmasken außer Acht lässt und so erstmals tatsächlich in seinem Leben ankommt. Während Isabelle kein Bewusstsein für die dingliche Welt besitzt und träumerisch und orientierungslos vor sich hin sucht, erfasst Jakob Tiere, Pflanzen und Menschen nun mit niemals zuvor dagewesener Deutlichkeit. Seine Sinne sind wacher, als er es zuvor gekannt hatte. Jakobs Maskenlosigkeit basiert in diesen Momenten auf einer neuen Offenheit und Klarheit für das Leben. Allerdings, so wird ebenfalls betont, existiert seine Freude, in der Welt zu sein, nicht unabhängig von Bentham. Obwohl Jakob den Park wirklich liebt, ist er sich bewusst, dass er dort selbst nur deshalb spazieren geht, um vielleicht zufällig auf Bentham zu treffen. Er ist fasziniert von dessen Fähigkeit, selbst im versunkenen Nachdenken alles zu beachten, was „angenehm oder belustigend“ ist (ebd.).

Jakob sehnt sich intensiv nach dem erfüllten Sein, das Bentham im Kontrast zu der scheinhaften Welt, in der er mit Isabelle lebt, verkörpert. Benthams sinnliche Präsenz ist für Jakob ein Gegenpol zu seiner eigenen Verunsicherung, der ihm ermöglicht, sich in der Welt beheimatet zu fühlen. Wie bereits erwähnt, ist Bentham die einzige Person des gesamten Romans, die tatsächlich die Erfüllung eines maskenlosen Daseins vorführt, das – im Gegensatz zu Saras Phantasie- und Spielwelt – nicht angetastet oder zerstört wird. In diesem Sinne kann Bentham als die Verkörperung des Sinns des Lebens verstanden werden. Sein Dasein drückt ein gewisses Maß an Demut vor der vergehenden Zeit und die Freude an dem bewusst gelebten Augenblick aus.

3.2 Benthams Homosexualität und Jakobs „Demaskierung“

Jakob beschäftigt sich durch die Begegnung mit Bentham nicht nur mit moralischen Fragen und seiner Freude an der sinnlichen Welt, er wird durch ihn auch in eine Auseinandersetzung mit seinem Begehren und seiner Sexualität gestoßen. Neben dem Überfall, der zu einer Verunsicherung seines männlichen Selbstbildes geführt hat, irritieren ihn seine zärtlichen Gefühle für Bentham von dem Moment an, als er erfährt, dass dieser homosexuell ist. Seine zuvor fast kindlich erscheinende liebevolle Bewunderung verwandelt sich nun in eine heftige Konfrontation mit seinem eigenen homosexuellen Begehren.

Als Alistair Jakob eines Tages völlig unerwartet kundtut, dass Bentham nicht ins Büro kommen werde, weil er den Geburtstag seines bei einem Motorradunfall ums Leben gekommenen früheren Lebensgefährten stets alleine verbringe, erfasst Jakob eine kurze, intensive Erschütterung. Die folgenden Stunden verbringt er nachdenklich und entgegen seiner Gewohnheit rauchend am Fenster (S. 183). Bereits am Tag zuvor hatte er Bentham in der Stadt auf eine Verabredung wartend gesehen und war durch die Erkenntnis, dass es jemanden in seinem Leben geben müsse, der „die entscheidende Rolle spielte“, aus der Fassung geraten. Gekränkt war er nach Hause geflüchtet, um seine zufällige Entdeckung zu verarbeiten (S. 182f.).

Als Jakob am Abend von Alistairs überraschender Offenbarung in einem Zustand des inneren Aufruhrs aus der Kanzlei kommt, um eine Verabredung mit Isabelle und Alistair wahrzunehmen, ergibt sich eine Begegnung, die seine drängende Selbstbefragung in Person eines jungen, attraktiven Mannes auf den Punkt bringt. Dieser, „in seiner Aufmachung, ein glitzerndes, enges Jäckchen, darüber ein dicht gelockter, schöner Kopf“ (S. 184), steuert Jakob auf der Straße zielstrebig an. Lächelnd bleibt er vor Jakob stehen und streckt die Hand als Angebot nach ihm aus. Als Jakob stumm verneint, berührt der junge Mann ihn kurz an der Schulter und geht dann weiter, während bei Jakob ein „verwirrendes, hartnäckiges Bedauern“ zurückbleibt (ebd.). Die Geste des jungen Mannes, die Jakob als möglichen Freier kennzeichnet, spitzt seine Irritation um Sexualität und Begehren weiter zu. Während er sich selbst beharrlich als redlicher Ehemann sehen möchte – was für ihn bedeutet, heterosexuell und seiner Ehefrau treu und liebend zugewandt zu sein –, konfrontieren ihn sowohl seine Gefühle für Bentham, der nun tatsächlich als möglicher Liebespartner in Frage kommt, wie auch

seine Anziehung auf diesen begehrenswerten Jüngling mit seinen möglichen sexuellen Wünschen. Hier wird deutlich, dass Jakobs sexuelles Selbstbild zutiefst durch eine gesellschaftliche Heteronormativität geprägt ist und er daher quasi versuchen muss, jeden Gedanken an ein homosexuelles Begehren zu verdrängen.

Als Jakob im Lokal angekommen ist, schildert er Isabelle und Alistair sein überraschendes Erlebnis, weil er erwartet, dass sie ihm seine heterosexuelle Identität bestätigen. Während Isabelle jedoch überraschenderweise keinerlei Interesse zeigt und zum Tresen weitergeht, lacht Alistair Jakob an, „als hätte er derlei von vornherein gewußt“. Spitzbübisch fragt er ihn, warum er meine, er könne einem anderen Mann nicht gefallen (ebd.). Als Isabelle zurückkehrt und Alistair liebevoll anstrahlt, muss Jakob zudem irritiert feststellen, dass er allen Grund hätte, eifersüchtig zu sein; dies geschehe aber nicht.

Jakobs kurze Begegnung auf der Straße sowie die Reaktionen auf seine Erzählung werfen Fragen auf, die zum Begriff der Maskerade immer dazugehören. Das Angebot des jungen Mannes verweist Jakob einerseits auf seinen Wesenskern und andererseits auf seine Wirkung auf Andere. Es verwirrt ihn, dass ihn der junge Mann sofort und ohne zu zögern als möglichen Freier ausmachen konnte. Während er selbst diese Möglichkeit streng verwirft, muss er sich eingestehen, dass der junge Mann scheinbar keine Schwierigkeit hatte, ihn zu erkennen oder zu glauben, ihn erkennen zu können. Das Verhältnis von Fremd- und Selbstbild klafft in dieser Begegnung offensichtlich auseinander und wird zudem durch Alistairs eindeutige Reaktion auf seine Erzählung unterstützt. Alistairs amüsierte Bejahung seiner möglichen homosexuellen Neigung, konfrontiert Jakob mit der Frage, ob er sich in seiner Selbstgewissheit täuscht oder ob eine Täuschung der Anderen vorliegt. Sein Erlebnis zwingt ihn dazu, sich damit zu beschäftigen, inwiefern etwas, das von außen anscheinend deutlich wahrgenommen werden kann, vor ihm selbst versteckt bleiben konnte. Hinzu kommen die verwirrenden Fragen, warum seine Ehefrau nicht im Geringsten aufmerkt, dass er aus einer Menschenmenge heraus als homosexueller Mann angesprochen wird, und warum er selbst keine Eifersucht für ihr mögliches Interesse an einem anderen Mann empfindet. Als entblößend erlebt Jakob überdies seine Erinnerung an das unmittelbare Gefühl des Bedauerns, das ihn erfasst hat, als der junge Mann auf dem Bürgersteig weiter gegangen ist. Auch dieses erteilt ihm Auskunft über sein Begehren, bevor er es in die Bahnen normativer Überlegungen lenken oder verdrängen konnte. Andererseits hinterlässt die

Erinnerung an sein Bedauern auch die Frage bei Jakob, ob er eine unbewusst herbeigewünschte Chance verpasst haben könnte, sich auszuprobieren, weil es ihm im entscheidenden Augenblick an Mut oder an Entscheidungskraft fehlte. Es ist offenkundig, dass Jakob hier eine Demaskierung seiner Sexualität erlebt, die für ihn vollkommen unerwartet ist und zunächst auch inakzeptabel bleibt. Die Maske seiner Heterosexualität ist jedoch unabänderlich verrutscht, so dass er ihren bisherigen Schutz und ihre Stabilität nicht mehr wie zuvor in Anspruch nehmen kann.

Wenige Tage, nachdem Jakob in diese intensive Selbstbefragung und Krise seines Selbstbildes geraten ist, wird er Zeuge einer Szene, die ihm seine eigenen und unerfüllbar erscheinenden Sehnsüchte noch einmal unmissverständlich vor Augen führt. An einem regnerischen, trüben Junitag gelangt Jakob bei einem seiner Spaziergänge in einen abgelegenen Teil des Parkgeländes. Ein Schild kündigt ihm einen der Badeteiche, den Kenwood Ladies Pond, an und verweist ihn darauf, dass Männer in diesem Bereich keinen Zutritt haben (S. 205). Trotzdem geht Jakob weiter, klettert über einen Zaun, zwingt sich durch dichtes Gebüsch und lässt sich nachdenklich am Rande des Sees nieder, um alleine seinen Gedanken nachzuhängen. Als am anderen Ufer eine Ente vor näher kommenden, lachenden Männerstimmen flüchtet, zieht sich Jakob sofort unauffällig hinter einen duftenden Busch zurück, dessen weiße Blüten sein Gesicht berühren. Diese weißen Blüten weisen den Leser darauf hin, dass eine Begegnung mit Bentham bevorsteht, der an Jakobs erstem Tag in der Kanzlei eine kleine, weiße Blüte im Knopfloch seines Revers getragen hatte (S. 89). Jakob selbst braucht allerdings eine ganze Weile – und zweifelt seine Wahrnehmung danach auch immer wieder an –, um Bentham in einem der zwei Männer am Badesee zu erkennen. Ein junger Mann taucht zuerst am anderen Ufer auf,

„nackt bis auf die Unterhose, seinen kräftigen, hübschen Körper spielerisch jemandem präsentierend, der noch von Blättern und Zweigen verborgen wurde, ein Arm, sehr weiß gegen die gebräunte Haut des anderen, zeigte sich, dann der gedrungene Leib, ein schwerer, behaarter Oberkörper auf zu kurzen Beinen, äffisch, plump, das Gesicht von den dichten Zweigen verborgen, während der Junge sich stolz präsentierte, die Arme ausbreitete, auflachend mit den Hüften wippte, zwei Finger unter den Bund der Unterhose schob, den Gummi schnalzen ließ, wobei er die Bauchmuskeln anspannte.“ (S. 205f.)

Bevor er ins Wasser springt, dreht er sich um, streift seine Unterhose ab,

„sehr langsam, possenhaft und zärtlich seinen älteren Freund – oder Freier – im Auge behaltend. Er stellte sich hin, ruhig, ergeben, und falls er den Älteren verspottet hatte, gab er jetzt nach, bot sich als Geschenk, fasste mit der Hand nach seinem Penis“ (S. 206).

Nachdem er kurz ins kalte Wasser eingetaucht ist, stolpert er wieder ans Ufer, wo er von dem Älteren mit einem großen, blauen Handtuch „mit kräftigen, sicheren Bewegungen“ zärtlich warm gerieben wird (S. 206f.).

Jakob, der sorgfältig darauf achtet, die beiden Männer nicht zu stören, empfindet bei den übermütigen Posen des Jungen zunächst ein tiefes Gefühl der Zuneigung, wenn nicht sogar der Liebe, und zwar sowohl für den jungen Mann wie auch für die momentan entscheidenden Menschen seines eigenen Lebens, nämlich für Isabelle, Alistair und Bentham. Fast parallel zu dieser positiven Empfindung nimmt er sich selbst in seinem Versteck wahr und versteht dies als beschämende Erfahrung. Während er die zärtlichen Handbewegungen des älteren Mannes beobachtet, kommen ihm seine eigenen Hände kalt und nutzlos vor (S. 206). In diesem vor Eindrücken ohnehin übersättigten Moment erwacht in Jakob plötzlich das Bewusstsein, dass es sich bei dem älteren Mann um Bentham handeln könnte. Erschüttert von dieser Vermutung flackert hinter Jakobs Augen ein schneidender Schmerz auf, der sich ausbreitet, wie „ein Echo jeder Regung der beiden, die versunken waren in ihre Berührung“ (S. 206f.). Als Jakob noch einmal genauer zu den Männern hinüberschaut, erkennt er die schwere, liebevolle Geste, mit der Bentham jemandem die Hand auf die Schulter legt (S. 207). Völlig benommen und mit Tränen in den Augen stolpert Jakob davon. Er läuft zunächst willkürlich los und muss bei der nächsten Straße sogar aufpassen, dass er nicht von einem Auto angefahren wird. Je weiter er sich entfernt, desto unsicherer wird er jedoch, ob er tatsächlich Bentham erkannt hat. Er denkt, dass Nacktheit einen Menschen so sehr verändere,

„bis zur Unkenntlichkeit, als hätte jeder von ihnen zwei Körper, und nicht einmal das reichte aus, denn seine Nacktheit in Isabelles Augen war etwas anderes als die Blöße der beiden Männer.“ (Ebd.)

Im Rückblick weiß Jakob nicht mehr, wie er zu einer schlüssigen Deutung seiner Beobachtung finden kann. Verwirrt fragt er sich, ob die Begegnung der beiden ungleichen Männer vielleicht „eine schreckliche Demütigung“ gewesen sein könnte oder aber „eine fröhliche Szene: Liebe. Übermut. Ein Spiel.“ (S. 208) Letztendlich begreift Jakob, dass nicht seine Unfähigkeit, zu einem Urteil über das Gesehene zu kommen, ihn aus der Fassung bringt, sondern der große Altersunterschied, der nicht das

Alter des Älteren, sondern die Jugend des jungen Mannes betont. Jakob spiegelt sich in ihm und bemerkt, dass er sich selbst nicht mehr derart unbefangen als Geschenk anbieten könnte. Die Vorstellung, er selbst plansche und posiere im Wasser, beschämt ihn durch die Konfrontation mit seiner vermuteten Lächerlichkeit. Mit Vehemenz durchfährt ihn die Erkenntnis: „Er wurde nicht gebraucht. Bentham war auf seine Umarmung nicht angewiesen.“ (Ebd.) Jakob erkennt außerdem, dass ihn sein Erlebnis auch von Isabelle entfernt. Er weiß, dass er nicht dazu in der Lage sein wird, aus seiner Beobachtung eine belustigende Anekdote zu machen, und daher zum Schweigen verurteilt ist. Beängstigend erscheint ihm auch die Tatsache, dass er sich nicht traut, in seiner aufgewühlten Verfassung nach Hause zu gehen, da er durch und durch ins Schwanken geraten ist und sich so nicht dem alltäglichen Gespräch mit Isabelle aussetzen kann (S. 207f.).

Die Szene am Kenwood Ladies Pond offenbart eine Fülle widerstreitender Gefühle, die in Bezug zu Masken und Maskeraden stehen. Jakobs Entsetzen, Bentham anders als in der gewohnten Maske des renommierten Juristen zu sehen, zeigt, mit welcher Ausschließlichkeit er seine Vorstellungen auf Benthams moralische Vorbildlichkeit gestützt und wie er dieses Bild des Älteren stets bewundert und poliert hat. Genau genommen ist es nicht Benthams Maske, die fällt, sondern die Maske, die Jakob ihm aufgesetzt hat. Bezogen auf Bentham selbst kann man nicht sagen, dass er sich tatsächlich versteckt hält, da er weder seine Liebe zu seinem verstorbenen Lebensgefährten verheimlicht, noch auf Jakobs spätere Frage zu seinen Treffen mit jungen Männern abwehrend reagiert (S. 258). Im Grunde bewegt Bentham sich in einem Bereich, der das Wechselspiel zwischen Offenheit und Geheimnis, zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre verdeutlicht: da seine Beziehungen zu jungen Männern nicht in sein sonstiges soziales Umfeld passen, belässt er sie im nicht öffentlichen Raum von Hotels oder anderen anonymen Orten. Gleichzeitig versucht er aber auch nicht zu verhindern, dass sein Privatleben öffentlich bekannt ist. Er ist offen, ohne sich zu offenbaren oder zeigen zu wollen. Er lebt sein Leben in der jeweils geforderten und angemessenen Rolle und Funktion, bei der er sich auch die Freiheit nimmt, sie privat abzustreifen.

Im Gegensatz dazu hat Jakob die Person, die er als Bentham kennt, mit Bentham in seinem Leben insgesamt gleichgesetzt, so dass für ihn durch seine Beobachtung des nur halb bekleideten und als Freier des posierenden Jünglings offenbarten Mannes eine

Welt zusammenbricht. Das Bild, das er sich von Bentham gemacht hat, erweist sich wie seine Ehe mit Isabelle als Täuschung, was ihn zutiefst verunsichert und seine zuvor wohlgeordneten Lebensvorstellungen in einen Zustand der Auflösung versetzt. Seinem Verstandesdenken ist es unmöglich, den halb entblößten Körper Benthams mit dem bekleideten Körper, den er aus der Kanzlei kennt, in Beziehung zu setzen. Wenn er an seine eigene Nacktheit denkt, erscheint er sich nicht in dem Maße entblößt, wie er es bei den beiden Männern beobachtet hat.

Dies ist eine weitere Facette der Maskerade: man kann sagen, dass die Männer am See nicht nur die Maske ihrer Kleidung abgelegt haben, sondern auch die Maske ihres sonstigen öffentlichen Verhaltens, das die eigene Sexualität nicht in den Vordergrund spielen würde. Im Gegensatz dazu zeigen sie ihre Intimität, ohne sich für mögliche Beobachter – mit denen sie in einer Großstadt wie London immerhin rechnen müssten – zu interessieren. Es ist nicht nur das sich als Täuschung erweisende Bild von Bentham, das Jakob so stark erschüttert, es ist auch die Unbekümmertheit und lustvolle Nähe der Männer, die ihn berührt oder angreift. Der spielerische Umgang der Männer spiegelt ihm seine eigenen Bedürfnisse vor. So muss er erkennen, dass es ihm selbst an einem vertrauten und fröhlichen Liebesleben mangelt, und er sich nicht mit seinen Gefühlen und seinem tatsächlichen Begehren vor Isabelle zu zeigen wagt.

Neben den bisher genannten Aspekten beschäftigt Jakob die Sorge, die Vorführung des jüngeren Mannes könnte den Älteren verspottet haben. Er befürchtet also, dass Bentham, der in diesem Kontext nicht auf die beschützende Maske des renommierten Juristen zurückgreifen kann, einer Demütigung ausgesetzt ist. Dass Bentham, der dem Spieltrieb des Jüngeren unbekümmert und mit väterlicher Zärtlichkeit begegnet, diese Maske nicht benötigen könnte, kommt Jakob nicht in den Sinn. Im Gegensatz dazu ist es Jakob selbst, der, obwohl er sich sorgfältig versteckt hält, jede beschützende oder stabilisierende Maske verliert. Seine Beobachtung macht ihn vor sich selbst maskenlos, so dass er dem Gefühl, nicht von Bentham gebraucht zu werden und von der Liebessituation ausgeschlossen zu sein, hilflos ausgeliefert ist. Ohne die Maske seines sonstigen Lebens, die aus seinem heterosexuellen Selbstbild und seiner redlicher Position als Ehemann besteht, muss Jakob seinem eigenen, bisher versteckten, homosexuellen Begehren ungeschützt ins Gesicht sehen.

Es ist offensichtlich, dass Jakob unter seiner Beobachtung auch deshalb so sehr leidet, weil er erkennen muss, dass er niemals die Gelegenheit hatte, sich selbst in derart ausgelassener und selbstbewusster Weise zu zeigen und als der Mensch, der er

tatsächlich ist, geliebt zu werden. Ebenso wie ihn ein tiefes Bedauern erfasst hat, das Angebot des attraktiven, jungen Mannes auf der Straße abgelehnt zu haben, erfährt er nun eine kurze Trauer darüber, dass er selbst Benthams Liebkosung niemals genießen wird.

Die Erkenntnis der unmöglichen Erfüllung seines Begehrens führt bei Jakob im Verlauf der darauf folgenden Tage zu einer inneren Wendung. Zunächst ist er dankbar, als er hört, dass Bentham eine ganze Woche über nicht in die Kanzlei kommen wird, da er so Abstand gewinnen und sich beruhigen kann (S. 209). Während eines Spaziergangs nach Feierabend weicht Jakobs Enttäuschung und er beginnt, eine neue Akzeptanz für Bentham und vor allem für sich selbst zu entwickeln. Als er andere Männer im Park sieht, die wie er ihre Krawatten nach getaner Arbeit lösen und das milde Wetter genießen, löst sich Jakobs Anspannung. Er empfindet plötzlich eine tiefe Zufriedenheit, „als hätte er eine schwierige Aufgabe gelöst.“ (Ebd.) Die Auflösung seines inneren Konflikts führt bei Jakob auch zu einem wiedererwachten, dynamischen Körpergefühl. Mit Wohlgefallen registriert er die Muskulatur seiner Beine und seine tiefen, frischen Atemzüge. Sein Körper erscheint ihm „zuverlässig“ (ebd.) und erzeugt so das Gefühl bei ihm, einen sicheren Platz in der Welt einzunehmen. Obwohl Jakob auch daran denkt, dass diese fröhliche Stimmung durch den angenehmen Sommerabend entstanden sein könnte und er sich auch weiterhin in seinem Leben täuschen kann, kümmert ihn diese Überlegung nicht weiter. An die Stelle der Enttäuschung tritt eine neue Zärtlichkeit, für Bentham, aber auch für Isabelle und Alistair. Seine Entfernung zu den Menschen, die ihn zuvor stets bekümmert hatte, beunruhigt ihn jetzt nicht mehr. Der Anspruch, sie zu verringern oder zu überbrücken, verschwindet und hinterlässt eine Erfahrung von Freiheit und Zugehörigkeit (ebd.). Die Demaskierung seiner homosexuellen Gefühle hat bei Jakob zu einer neuen Akzeptanz seiner selbst geführt. Was im ersten Moment Angst, Verwirrung und Beschämung auslöste, befreit ihn nun für einen Augenblick von der Last seiner sonstigen Masken, so dass er zum ersten Mal seit seiner Ankunft in London wieder hoffnungsvoll in die Zukunft blickt.

Im weiteren Verlauf des Sommers findet Jakob Zugang zu vertrauten und offeneren Gesprächen mit Bentham. Während eines Nachmittags im Park mit einem abschließenden Besuch im Pub, wo Bentham gerne seinen Whisky trinkt, erzählt dieser Jakob von seiner Kindheit in Deutschland, dem Tod seines früheren Lebensgefährten

und dem Gefühl, stets „übrigzubleiben“ (S. 254ff.). Nicht der Schmerz um den Verlust sei zerstörerisch, sondern die Blindheit, mit der man versuche, die Vergangenheit an seine Wünsche anzupassen. Die „unbarmherzige Distanz“ zu dem Erlebten quäle so lange, bis man sich dazu durchringe, hinzunehmen, was nicht mehr zu ändern sei (S. 256). Diese Worte erinnern Jakob an sein inneres Ringen, seine Beobachtung Benthams am Badeteich und die Veränderung seines Ideal-Bildes zu akzeptieren. Als Bentham ihn fragt, wie es ihm selbst gehe, ertappt Jakob sich verlegen dabei, sagen zu wollen, dass er tatsächlich glücklich sei. Dieses Glück jedoch erscheint ihm so instabil wie ein Holzpüppchen, das immer zu einer Seite wegkippt und das deshalb stets mit einem Finger im Gleichgewicht gehalten werden muss (S. 257). Da er die Nähe Benthams genießt, bekümmert Jakob das Bewusstsein dieser Instabilität nicht weiter, und er drängt jeden verunsichernden Gedanken an sein Leben mit Isabelle zur Seite (S. 257f.). Mit einem Mal ist er sich bewusst, was er sich wirklich wünscht:

„Mit einem Finger ganz leicht über Benthams Hand oder Gesicht streicheln, die schweren Lider und die Brauen, damit er sich später besser an sein Gesicht erinnerte, das war es, was er wollte. Es war Begehren und doch wieder nicht, nicht das, was er für Isabelle empfand, wenn er ihr Gesicht liebte, obwohl es ihm jetzt vorkam, als wäre auch dann jede Berührung ein Hilfsmittel des Auges.“ (S. 258)

Jakobs zärtlicher Impuls, Benthams Gesicht mit den Fingerspitzen nachzeichnen zu wollen, offenbart die Intensität, mit der er die Verbindung zu Bentham sucht. Sein Gedanke, dass diese Art des Begehrens seinem Begehren für Isabelle zwar ähnelt, nicht aber gleicht, verdeutlicht den Unterschied zwischen einem Begehren, das in der sexuellen Beziehung gelebt wird, und einem Begehren, das sich auf die Sehnsucht nach Einheit mit dem Anderen und der Aneignung seiner Attribute bezieht. Diese Begehrensnuance, die sprachlich schwierig zu fassen ist, errahnt Jakob bei seiner schwankenden Selbstbefragung seiner Gefühle für Bentham und Isabelle vollkommen. Der entscheidende Unterschied dieser beiden Beziehungsstrukturen ist letztendlich vor allem der, dass Jakob sein Begehren für Isabelle in der Ehe ausleben kann, während er seine Gefühle für Bentham niemals offen ausdrücken wird. Von einem erfüllten oder einem unerfüllten Begehren lässt sich dennoch nicht sprechen, da beide Arten des Begehrens eine spezifische Art der Erfüllung beinhalten und gleichzeitig ein neues, wiederum drängendes Begehren erschaffen.

Jakobs Begehrensimpuls gegenüber Bentham führt während ihres Spaziergangs im Park auch zu einer unvermittelten Selbsterkenntnis über sein Verhalten als Liebender. Er

muss sich eingestehen, dass „er jemand war, der weder nahm noch gab, seine Anteilnahme echt, die Teilnahme aber bloß vorgetäuscht war.“ (Ebd.)

Jakob erkennt hier einen weiteren Aspekt seiner Habenichtsqualität: er bleibt stets ein Beobachter der Geschehnisse, anstatt sich selbst zum Akteur zu machen; er „hat“ sein Leben nicht wirklich, sondern befindet sich in einer Art Warteposition. Auch hierin liegt, wie er sich eingestehen muss, der Moment einer Vortäuschung, die ihm vor Augen hält, dass er vielleicht mehr Schein als Sein ist. Jakobs Erkenntnis seiner Aktivitätsarmut verletzt ihn nicht, da er mit Bentham Whisky trinkt und spürt, wie die Wirkung des Alkohols das Gewicht seiner Gedanken abfedert. Anstatt den Schmerz seiner Enttäuschung zu empfinden, wundert er sich vielmehr über die Klarheit, mit der er sich sein Verhalten nun eingestehen kann. Er weiß jetzt mit Sicherheit, dass er niemals seine Hand ausstrecken würde, um Benthams Haut zu berühren, da er sich nicht aus der Begrenzung ihrer bisherigen Beziehungsstruktur hinaus wagen würde. Auch wird ihm deutlich, dass Bentham seinerseits keine Erwartungen an ihn hegt (ebd.).

Ganz im Gegenteil verweist Bentham Jakob durch einige allgemeine Worte über das Leben in die Grenzen seiner eigenen Handlungswelt. Er spricht nämlich darüber, dass jedes Leben aus „Unvermögen, Schicksal, Begrenztheiten“ bestehe, dass die entscheidende Frage daher sei, was er selbst daraus machen wolle. Bentham schließt diese Ausführungen mit einem freundlichen Verweis darauf, dass Jakob mit ihm „nicht ringen“ solle: „der Engel bin ich ja nicht.“ (S. 259) Jakob merkt bei diesen deutlichen Worten sofort auf, offenbaren sie ihm doch, dass Bentham sehr genau um seine Gefühle für ihn weiß. Anscheinend ist Bentham ebenfalls die einzige Person innerhalb des Romans, die eine Täuschung erkennt und auch lebenserfahren und offen genug ist, sie anzusprechen. Dass dieser ehrliche Hinweis Jakob dazu verhilft, seine Vortäuschungen für einen Augenblick beiseite zu lassen und sich selbst ungeschützt und mit voller Beteiligung zu zeigen, offenbart der folgende Blickwechsel zwischen ihm und Bentham:

„Jakob nickte dankbar, hob endlich die Augen und fand Benthams Blick. Er spürte die Sekunden langsam verstreichen, als wäre auf seinem Herz ein Sekundenzeiger angebracht, jede einzelne eine winzige Bewegung des Erinnerns, vorweggenommen, aufbewahrt und endlich ohne Furcht, sie könnten sich missverstehen. Er fühlte, dass er noch einmal errötete, wusste, dass diesmal Bentham nichts dazu sagen würde, bemerkte auch, dass er anfang zu zittern, alle Kräfte anspannte, ihm war, als würde er wie ein Handschuh von innen nach außen gestülpt.“ (S. 260)

Jakob versinkt hier einen kostbaren Moment lang im Blick Benthams, so dass er die Erfahrung vollkommener Maskenlosigkeit und des Angenommen-Seins durch den Anderen erleben kann. Der innige Blickwechsel zwischen Jakob und Bentham zeigt ihre Übereinkunft an, dass beide sich über die Gefühle des Anderen im Klaren sind und sie vollständig akzeptieren. Während Bentham dieser schweigenden Einigung ihrer Beziehungsstruktur mit einem Lächeln zustimmt, reißt die Intensität des Augenblicks Jakob innerlich nahezu auseinander. Ihm kommt es so vor, als ob er „von innen nach außen gestülpt“ wird; seine innersten und bisher geheimgehaltenen Gefühle offenbaren sich mit einer solchen Kraft, dass seine bisher aufrecht gehaltene Fassade einen plötzlichen Umsturz erfährt. Die Intensität der Situation lässt Jakob erschauern, da er sich nun auch bewusst wird, dass es die von ihm so sehr gewünschte Konstanz eines sicheren Lebens nicht geben wird:

„Aber wie geht es weiter, wie werde ich es ertragen, dachte er, und wie leicht es mit Isabelle war, wo die vorgezeichneten Schritte das Geständnis von Liebe ersetzt hatten.“ (Ebd.)

Jakob erkennt sich in Bentham wie in einer Art Spiegel, der die Wahrheit seiner Gefühle ungeschönt sichtbar macht, und der deshalb auch seine Angst vor einer unsicheren Zukunft mit Isabelle offenbart. Im Augenblick seiner Anerkennung erfährt Jakob zugleich vollständig, wer er ist, und zugleich, dass er nicht weiß, wer er sein wird. Einerseits erlebt er eine Entlastung, sich nun endlich nicht mehr vor Bentham verstecken zu müssen, andererseits trifft ihn das Bewusstsein seiner ungewissen Zukunft mit voller Wucht.

Die Begegnung mit Bentham bedeutet für Jakob beides: die Ankunft bei sich selbst durch die Bezeugung seiner Existenz durch den Anderen und die Erkenntnis, dass sein Begehren nach einer Stabilität dieser Bezeugung nicht erfüllt werden kann. Die Konfrontation mit Benthams Gewichtigkeit führt bei Jakob also dazu, eine wiederholte Demaskierung seiner ihm selbst zuvor unbekannten Gefühle zu erleben. Hier wird deutlich, dass beides – Gewichtigkeit und Demaskierung – in direktem Zusammenhang steht: je ausgeprägter die charakterliche, geistige und körperliche Gewichtigkeit des Menschen, desto weniger werden Masken und Maskeraden gebraucht – sowohl bei der Person selbst wie auch im Kontakt mit ihr.

VII. Angela Krauß „Wie weiter“

1. Einführung und Fragen

Angela Krauß' Prosastück „Wie weiter“ ist 2006 erschienen. Es handelt von einer in ihrer „Lebensmitte“ stehenden Ich-Erzählerin, die sonntagsmorgens stets zwei Stunden vor ihrem Partner Roman erwacht und diese Zeit der „Besinnung“ (S. 23) nutzt, um über die Ungewissheit der Zukunft nachzudenken und in Erinnerungen an die verschiedenen Zeiten und geliebten Menschen ihres Lebens zu schwelgen.⁶⁷⁸

Die Analyse wendet sich zunächst dieser Ich-Erzählerin zu, die ein Mikado-Spiel auf der Bettdecke ausgebreitet hat und ihren Blick aus dem Fenster in Richtung des nahe gelegenen Elefantengeheges des städtischen Zoos schweifen lässt. Sowohl ihre Überlegungen, ob es möglich ist, der Zukunft „vorbereitet“ (S. 97) entgegenzutreten, wie auch die spezifische Atmosphäre ihrer Gedanken- und Erinnerungsbilder und die poetische Sprache der Autorin sollen hier thematisiert werden. Danach werden die erinnerten Etappen ihrer Kindheit und Jugend nachvollzogen, um ihre Annäherung an die Welt deutlich zu machen: die Zärtlichkeit und Neugier der Sechsjährigen; das unvermittelte Erwachen erotischer Gefühle bei der Siebenjährigen, die von einem norwegischen Urlauber über einen Bach gehoben wird; die Schwärmerei und der Wunsch der Dreizehnjährigen, von einem Jungen „gefunden“ zu werden; die ersten sehnächtigen Liebesversuche der Sechzehnjährigen.

Anders als bei Rávic Strubel und bei Hacker steht die Wahrnehmung von Geschlecht und Körper oder die Beschäftigung mit einer diese Bereiche betreffenden Problematik bei Krauß nicht in ähnlicher Weise im Zentrum. Vielmehr konzentriert sie sich auf die jeweils zum Ausdruck kommende Facette der Liebesfähigkeit und der Gefühlsintensität, die aber interessanterweise dennoch mit Hilfe der zum Maskerade-Konzept gehörenden Überlegungen erhellt werden kann. Die Analyse von „Wie weiter“ dient daher sowohl als Gegenentwurf wie auch als Bereicherung der bisher vorgestellten Werke. Die Einbindung der Maskerade-Theorie kann so erheblich erweitert und auf eine höhere Betrachtungsebene gehoben werden. Ein in diesem Zusammenhang aufschlussreicher

⁶⁷⁸ Seitenzahlen im Text beziehen sich in Kapitel VII. auf folgende Ausgabe: Angela Krauß: Wie weiter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.

Aspekt ist das von Krauß entworfene Frauenbild. Keine der in „Wie weiter“ vorkommenden Frauen ist in der Geschlechter-Maskerade gefangen, wie es in „Kältere Schichten der Luft“ und in den „Habenichtsen“ zu beobachten ist. Ganz im Gegenteil führt jede der Frauen einen selbstbewussten, entschiedenen Subjekt-Status vor. Die Mutter der Ich-Erzählerin tritt als realistische Ratgeberin auf; ihre Großmutter als Inbegriff von Leidenschaftlichkeit und Lebenslust. Hinzu kommen ihre Nachbarinnen Frau Breiner und Frau Anschmid, die durch ihre Pragmatik und ihren Tatendrang auffallen. Um den Unterschied des Frauenbildes bei Krauß zu verdeutlichen, soll die Russin Toma außerdem mit Hilfe von Butlers Konstrukt des „lesbischen Phallus“ analysiert werden.

Toma, die immer weiter Richtung Osten reist und durch ihre stolze, charismatische Ausstrahlung auffällt, ist einer der drei so genannten „Liebesmenschen“ der Ich-Erzählerin. Hinzu kommen ihr Lebenspartner Roman, dem sie bei den Montagsdemonstrationen in Leipzig begegnete, und der 85-jährige Jude Leo, der in den Dreißigerjahren in die USA emigrierte und den sie kurz vor der Jahrtausendwende auf dem Dach des World Trade Centers kennen lernte. Die Liebesmenschen Roman und Leo werden sowohl hinsichtlich des gezeigten Männerbildes wie auch in Bezug auf die Verwerfungen der Geschichte untersucht, die anders als die körperliche Gewalt und repressive Normativität bei Rávic Strubel und bei Hacker als ein geschichtliches Gegengewicht der Handlung dienen.

Das Konzept der „Liebesmenschen“ soll darüber hinaus detailliert dargelegt werden, um es mit den Liebesentwürfen von Rávic Strubel und Hacker in Kontrast zu setzen. Während dort Begehren und Erwartungen, Enttäuschungen und Aggressionen im Zentrum stehen, betont Krauß die gegenseitige Offenbarung und die besondere Anerkennung und Wertschätzung der Liebesmenschen. Besondere Beachtung verdienen auch die sehnsuchtsvollen Ansprachen der Ich-Erzählerin an den Leser als möglichen Liebesmenschen, der durch die so erzeugte Verbundenheit in ihre Zukunftsfragen involviert wird.

Zuletzt wird Krauß' Prosastück mit Butlers Forderung der Erschaffung einer alternativen Vorstellungswelt, in der alle Menschen als „Körper von Gewicht“ wahrgenommen werden, konfrontiert.⁶⁷⁹ Auf diese Weise soll gezeigt werden, dass Krauß zwar anders als Rávic Strubel keine Alternative des Imaginären bezogen auf

⁶⁷⁹ Butler: Körper von Gewicht, S. 13ff.

Geschlechtlichkeit, Körper und Begehren präsentiert, sie aber dennoch einen wichtigen Beitrag zur Erneuerung des Imaginären leistet, indem sie Liebe, Anerkennung und Wertschätzung ins Zentrum der Beziehungen stellt. Auf diese Weise wird deutlich, dass es nicht nur um eine Erweiterung oder Vervielfältigung geschlechtlicher Vorstellungen gehen kann, sondern auch um die Auflösung von Widerständen, Ablehnung und Konfliktbewusstsein. Die so gewonnene Perspektive soll im Schlusskapitel dieser Arbeit dazu führen, die Betrachtung des Maskerade-Konzepts abzurunden und die Bedeutung dieser Herangehensweise noch einmal hervorzuheben.

1.1 Maskenlose Annäherung an die Welt: Das Ich des Sonntagmorgens

In diesem Kapitel wird die Persönlichkeit der Ich-Erzählerin vorgestellt, ihre Art der Lebensbetrachtung, ihre Fragen an die Zukunft, ihren Gefühlszustand und ihre Sehnsüchte. Der Schwerpunkt liegt dabei auf ihrer verschiedenen Gedanken und Erinnerungen umkreisenden und oft assoziativen Annäherung an das Dasein. Diese spezifische Form der Suchbewegung spiegelt sich sowohl im Titel „Wie weiter“ wider, wie auch auf stilistischer Ebene in einer Vielzahl miteinander verwobener Collageelemente. Auf der Basis dieser Darlegungen wird deutlich werden, inwiefern der Text als Beispiel für ein „maskenloses“, den Menschen offenbarendes Schreiben bezeichnet werden kann, das dann im darauf folgenden Kapitel um die Geschlechterperspektive und die Theorie zu Subjekt und Objekt des Begehrens bereichert wird.

In den zwei Stunden, die der Ich-Erzählerin sonntagmorgens zur Verfügung stehen, bevor ihr Partner Roman aus dem Schlaf erwacht, sinnt sie ungestört über ihr Leben nach. Sie verwendet diese freie Zeit, die sie als „reine fortdauernde Gegenwart“ (S. 82) erlebt, um „ohne Einspruch, Kommentar oder Verführung zu klären, was das hier werden soll.“ (S. 14) Ihr Vorhaben erinnert sie an ihre Mutter, die die Sonntagvormittage stets zum Innehalten während der Übertragung eines Radiogottesdienstes benutzte. In diesem Sinne habe sie selbst bereits in ihrer Kindheit gelernt, dass Sonntage dazu dienen, sich zu vergewissern, „ob wir uns verlaufen haben. Und wie weit.“ (S. 15) Neben dieser Bestimmung ihres aktuellen Standorts und Zustands beschäftigt die Ich-Erzählerin vor allem die Frage, ob „der Mensch, ohne zu wissen, wie es weitergeht, vorbereitet“ sein kann (S. 97). Sie empfindet den tiefen

Wunsch, sich auf ein unvorbereitetes Erleben einlassen zu können, ohne dabei die Übersicht zu verlieren (S. 104). Obwohl die Ich-Erzählerin im Grunde weiß, dass „die Welt ist, wie sie ist“ (S. 82), überfordert sie die überwältigende Ganzheit dieser Welt, die ihr nur in „Einzelteilchen“ (S. 83) erfassbar erscheint. Diese elementare Verunsicherung ruft verschiedene Fragen hervor, anhand derer sie den Versuch einer Selbstvergewisserung unternimmt. So fragt sie beispielsweise, ob es sein kann, dass die Welt etwas von ihr persönlich wolle. Aber könne man überhaupt behaupten, dass die Welt etwas „will“? Oder aber sie irre sich und sei vielleicht gar nicht selbst gemeint. Dann allerdings gelte es zu fragen, warum all das überhaupt passiere. Wie könne es sein, dass sie als Dreizehnjährige einmal die Erfahrung gemacht habe, von der Welt „zur Kenntnis“ genommen zu werden, sie aber jetzt kein Interesse der Welt mehr an ihr verspüre. Folge aus diesen Fragen, dass die Welt insgesamt nichts anderes sei, als eine „Prüfung“ auf Lebenszeit, von der sie nicht wisse, ob sie sie bestehen könne? (S. 82f.)

Der Ausdruck der Ratlosigkeit der Ich-Erzählerin wird im Verhalten der Zooelefanten widerspiegelt, deren Gehege sie aus dem Schlafzimmerfenster beobachten kann. Die Elefanten stehen an diesem Sonntagmorgen kopfschaukelnd vor dem Wärter aufgereiht, der, anstatt sich ihnen zuzuwenden, in sein Mobiltelefon spricht. Die Tiere treten nervös von einem Fuß auf den anderen, heben ihre Rüssel immer wieder steil empor und suchen den Blickkontakt mit dem Wärter. Der Ich-Erzählerin erscheint es gar so, als schätzten die Tiere ab, ob ihnen eine Züchtigung bevorsteht (S. 7f.). Dieses Bild höchster Geistesgegenwart und gleichzeitig irritierender Verwirrung rührt die Ich-Erzählerin zutiefst, so dass sie zu den Elefanten durch das offene Fenster hinüberryuft: „In Freiheit wüßtet ihr weiter!“ (S. 8) Eine Gruppe Tiere mit derartiger Körpermasse und –kraft in einem Zustand der Unruhe zu sehen, erweckt bei ihr den Eindruck, als ob sofort ein ganzer Kontinent aus dem Gleichgewicht geraten könne (ebd.).

Auch andere Zootiere sowie das Verhalten der Sonntagsbesucher erregen die Aufmerksamkeit der Ich-Erzählerin, die ihre persönlichen Fragen mit ihren Beobachtungen verbindet und so in einen intensiven emotionalen Dialog mit der Welt eintritt. Die Königsgeier beispielsweise bewundert sie wegen ihres unermesslichen und vorbildhaften Gleichmuts. Obwohl sie, die für den Flug über unendliche Weiten geschaffen sind, in einer ihre Freiheit stark einschränkenden Voliere gehalten werden, die ihnen gerade einmal erlaubt, die Flügel auszubreiten und zu einem der nächsten Bäume oder Felsen hinüber zu schweben, zeigen sie keine ersichtliche Enttäuschung oder Ungeduld (S. 17f.). Die Königsgeier in ihrem Gehege versinnbildlichen so für die

Ich-Erzählerin die Akzeptanz vorgegebener Grenzen, ohne einen inneren Widerstand aufzubauen oder beständig über die Gegebenheiten nachzudenken (S. 18). Überhaupt stellt sich die Ich-Erzählerin das Dasein der Tiere als „ein Erinnerungsdenken, ein Tagträumen“ vor, „in das alles, was sie wahrnehmen, hineinfällt wie Blätter in einen Fluß.“ (S. 91) Hin und wieder erhielten sie „aus dem Mark ihres Seins einen Befehl zu Angriff oder Flucht“, der diesen Traumzustand kurzzeitig unterbräche, um sich dann aber sofort wieder einzustellen, als ob nichts gewesen wäre (ebd.). Dieser Zustand eines Lebens im gegenwärtigen Augenblick könne allerdings – so meint es die Ich-Erzählerin zu durchschauen – keineswegs darüber hinwegtäuschen, dass auch die Tiere insgeheim nichts anderes antreibe, als ihre Ratlosigkeit vor der überwältigenden Ganzheit der Welt zu verbergen (ebd.).

Diese Erkenntnis sieht die Ich-Erzählerin auch durch die Zoobesucher bestätigt, die früh morgens in den Park strömen, um mit Sonnenschirmen und Picknickkörben ausgestattet die Aussichtsplattformen, Holzbänke oder Fensterplätze vor den Terrarien in Beschlag zu nehmen. In der Hoffnung auf Unterhaltung und Ablenkung richteten sie ihre Gesichter oder ihre Kameras dorthin aus, wo gerade eine kleine Aktion oder die Fütterung der Tiere stattfinde (S. 16). Nach und nach, so erkennt es die Ich-Erzählerin von ihrem Beobachtungsposten aus, beginnen aber auch sie zu erahnen, warum sie im eigentlichen Sinne gekommen sind: um durch das unverstellte Verhalten der Tiere zu erfahren, wie es ist, wenn „etwas Wesentliches“ geschehe. Diese Konfrontation ergreife die Zoobesucher und rufe auch bei ihnen ein irritiertes Innehalten und „Nicht-Weiterwissen“ hervor (S. 17).

Allerdings, so die Ich-Erzählerin, erinnere sie sich auch an eine Situation, in der das ungeschönte Wesentliche Entsetzen oder Erschrecken bei den Zoobesuchern hervorgerufen habe, nämlich bei einem unvorhersehbaren Zwischenfall am Wasserbüffelgehege. Während die Wasserbüffelkuh neben ihrem gerade geborenen, noch unbeholfenen Jungtier weidete und die Besucher ihnen dabei mit verzückten Gesichtern, in einer „still erstaunten Identifikation“ (S. 89) zusahen, näherte sich der Wasserbüffelbulle mit schweren Hufschritten. Das Publikum begrüßte diese „Vervollkommnung des Familienbildes“ (ebd.) zunächst freudig, musste aber dann erleben, wie der Bulle ein tiefes Gurren von sich gab, das Jungtier mit seinen imposanten Hörnern in die Luft schaufelte und herumwirbelte. Während die Kinder erst erstarrten, dann zu schreien begannen und ein „Herzstolpern“ durch die Menge fuhr, rollte das Vätertier das Junge vor sich her und versuchte immer wieder, es aufzuspießen

(S. 90). Nachdem die Besucher eine Weile unkoordiniert um Hilfe gerufen hatten, machte sich endlich einer auf, um den Direktor zu unterrichten:

„Worüber? Über die spiegelbildliche Wirkung der Tierwelt auf das kindliche Besuchergemüt? Über Gewaltdarstellung in der Freizeit? Über die unzureichende Abrichtung seiner Zöglinge? Über ein Unglück?“ (Ebd.)

Nach zwanzig Minuten erschienen zwei fast gelangweilt wirkende Tierpfleger, vertrieben den Wasserbüffelbullen und packten das nur noch schwach atmende, in einem Wassergraben liegende Jungtier in einen Eimer. Während sie unbeeindruckt davongingen, ebte allmählich das wimmernde Schluchzen der Kinder ab und sie blieben, gemeinsam mit ihren beunruhigten Eltern, „leer vor Erschöpfung“ zurück (S. 91). Dieses Geschehen wird mit gleichermaßen präzisen, nüchternen Worten geschildert, ohne dass eine weitergehende Bewertung oder Dramatisierung vorgenommen wird. Auf diese Weise zeigt sich, dass jede der Momentaufnahmen Teil dieses überwältigenden Ganzen ist, dem die Ich-Erzählerin nachspürt. Zudem spiegelt der Angriff des Bullen auf das Jungtier den grundsätzlichen Zweifel der Ich-Erzählerin wider, dass im Leben etwas von der Zukunft erwartet werden kann.

Das mögliche und mitgedachte „Nicht-Weiter“ taucht auch im Bild des rätselhaften Todes eines Afrikaners auf, der eines Morgens im Wasserbecken der Eisbären gefunden wurde, während die Tiere erhaben über den Felsgrad des Geheges schritten (S. 12). Die Fragen, die die Ich-Erzählerin im Zusammenhang mit diesem Toten am stärksten beschäftigen, drehen sich um das seltsam bedeutungsvoll erscheinende Verhältnis von dunkler Hautfarbe und nächtlicher Dunkelheit sowie dem weißen, leuchtenden Fell der mächtigen Tiere. Was genau könnte dieser Mann gesucht oder erwartet haben? Wollte er seine rätselhaft bleibende nächtliche Erkundigung mit dem Leben bezahlen? Ging es ihm um die unmittelbare Erfahrung von Dunkelheit und Helligkeit, von Weiß und Schwarz? (S. 13) So offen und ungeklärt diese den Mann betreffenden Fragen sind, so sehr ist sich die Ich-Erzählerin bewusst, dass es ihr persönlich um die Absolutheit der Erfahrung und die unfassbare Größe des Kontinents Afrika geht. Da Afrika ihr von allen Orten am weitesten entfernt erscheint, symbolisiert es für sie auch am stärksten die Rätselhaftigkeit der Welt und des Lebens. Nur Symbole, Zeichen, Tiere und Menschen tauchten hin und wieder auf, die sie bislang kaum in ihre bestehende Vorstellungs- und Verständnisswelt habe integrieren können (S. 12). Selbst die Beobachtung der imposanten Zooelefanten überfordere sie schon fast (S. 14).

Die miteinander verknüpften oder sich gegenüberstehenden Bilder der mächtigen Elefanten, der gleichmütigen Königsgeier, der auf das Wesentliche gestoßenen Zoobesucher, der Aggressivität des Wasserbüffelbullens und des rätselhaften Todes des Afrikaners offenbaren die sehr feine Wahrnehmung und den tiefen Ergründungswunsch der Ich-Erzählerin, die sich nicht mit oberflächlichen Antworten auf ihre Lebensfragen zufrieden gibt. Die Bilder und Erinnerungen reihen sich aneinander wie ein ruhiges, langsames Fließen, das dem Zustand der Tiere, den die Ich-Erzählerin als „Traum des gegenwärtigen Erlebens“ beschreibt, gleicht. Bei der Lektüre überträgt sich dieser besondere Rhythmus auf den Leser, der fast automatisch bei jeder Frage und bei jedem der lebensnah gestalteten Bilder innehält. Der Annäherungsprozess der Ich-Erzählerin an die Welt stellt nicht die Festlegung auf ein bestimmtes Verständnis oder eine abgeschlossene Erkenntnis ins Zentrum, sondern das Umkreisen und Verbinden der vielfältigen Fragen und Beobachtungen. Die Ratlosigkeit und Überforderung der Ich-Erzählerin ist in diesem Sinne nicht als Zweifel oder Unfähigkeit zu verstehen, sondern als eine Art „Ehrlichkeit“ vor der Rätselhaftigkeit des Lebens und des Todes. Indem die Ich-Erzählerin sich selbst in allem entdeckt und widerspiegelt, steigert sie ihre Sensibilität für ihre Nähe oder Entfernung zu den Tieren und Menschen. Die Dimensionen des Raumes und der Zeit, wie sie im Titel „Wie weiter“ angedeutet werden, umfassen die in den Fragen der Ich-Erzählerin auftauchenden Sehnsüchte und das Nicht-Wissen der Menschen. Vor allem die Unsicherheit, wie es weiter gehen wird, und die Überwältigung, die im Bewusstwerden der Größe und Ganzheit der Welt entstehen kann, prägen die Gefühle der Ich-Erzählerin zutiefst. In ihrem Tonfall liegt ein Hauch von Wehmut über die eigene Beschränkung und die Unfähigkeit, die Ganzheit des Lebens auf einmal erfassen zu können.

Für diesen sehr feinfühligsten Empfindungszustand findet Krauß ein sehr schönes und aussagekräftiges Bild im Mikado-Spiel, das die Ich-Erzählerin auf ihrer Bettdecke ausbreitet. Als Kind, so heißt es, erlebte die Ich-Erzählerin dieses, dem kindlichen Vermögen so fremde Geschicklichkeitsspiel als „die Einübung der Zartheit zur Wahrung des Gleichgewichts“ (S. 23). Sie schulte daran also ihr Fingerspitzengefühl im Umgang mit der Welt und erfüllte sich außerdem ihr Bedürfnis nach Ausgewogenheit. Das Mikado-Spiel, das sie sowohl als „Exerzitien der Balance“ wie auch als einen „Exzeß präziser Zartheit“ bezeichnet, fasziniert sie auch als Erwachsene noch, weil es im Gegensatz zu anderen Spielen mit dem „Chaos“ beginnt und mit „seiner vollständigen Aufhebung: lautlos, kampfflos, spurlos“ endet (S. 81f.). Sie erinnert sich

sogar daran, dass sie sich das Leben, „das sich einzuüben lohnte“, damals so vorstellte (S. 82). Ihre Lebensvorstellung speist sich also aus dem Wunsch nach Feingefühl, innerer Stille und vollkommener Ausgewogenheit – Fähigkeiten, die beharrlich erworben werden müssen, um sich entfalten zu können. In diesem Sinne bezeichnet sie das Mikado-Spiel auch als einen „Beschwörungsakt“, der mit der Bitte „um Stillstand, um Sammlung, um Verdichtung, um die Erfahrung der reinen Substanz“ einhergeht (S. 23). Diese Sehnsucht prägt nicht nur den gesamten Tonfall des Prosastücks, sie überträgt sich auch auf den Leser, der in einen Zustand der Ruhe und des Angekommen-Seins im Augenblick versetzt wird. Es entsteht eben genau der Eindruck einer überaus zarten und präzisen Stimmigkeit, die das Mikado-Spiel symbolisiert.

Hier stellt sich sogar die Frage, ob in Krauß' Schreiben versucht wird, eine Hinwendung zum lacanschen „Realen“ zu vollziehen.⁶⁸⁰ Der Begriff des Realen bezeichnet bei Lacan den Bereich des Seins und der Materie, der im Gegensatz zur Welt des Imaginären und des Symbolischen steht.⁶⁸¹ In „Wie weiter“ scheinen die vielfältigen Collageelemente und die möglichst nah herankommende Perspektive dazu zu dienen, dieses Reale beständig zu umkreisen und anzufixieren. Sowohl der Annäherungsprozess der Ich-Erzählerin wie auch ihr Wunsch nach der „Erfahrung der reinen Substanz“ weisen darauf hin, dass sie sich nicht mit ihrer Trennung von der Welt zufrieden geben kann. Ganz im Gegenteil wird gerade hier deutlich, dass die Sehnsucht, so tief ins Leben einzutauchen, wie es ihr eben möglich ist, den eigentlichen Antrieb ihrer Fragen ausmacht. Die Selbstvergewisserung und die Überlegungen der Ich-Erzählerin scheinen geradezu eine Art Voraussetzung darzustellen, sich in andere Menschen, Tiere und Dinge einzufühlen und eine tatsächliche Verbindung aufzubauen. Überdies wird die Bezeichnung des „Beschwörungsaktes“ und der „Erfahrung der reinen Substanz“ am Ende des Prosastücks wieder aufgenommen und eindringlich wiederholt, um sie dann in einen neuen Zusammenhang zu stellen (S. 117). Hier eben äußern sie sich als tatkräftiger Entschluss der Ich-Erzählerin, ihre nackten Arme durch „Mandarin und Mikado, Kuli und Samurai hindurch, durch den fragilen Palast unseres Daseins“ hindurch auf die warme Bettseite ihres Partners zu fädeln, um seine Liebeslust wachzurufen (ebd.). Am Ende ihres Besinnungsrituals steht also wiederum eine

⁶⁸⁰ Lacan: Schriften 1, S. 24f.

⁶⁸¹ Lacan: Seminar 1, S. 89.

intensive Hinwendung zum „Realen“, verkörpert durch ihren Partner und den kommenden Tag.

Die genannten Aspekte – der Annäherungsprozess an die Welt, die lebensnahen Collageelemente, der zärtliche und ergründende Tonfall der Ich-Erzählerin – rufen alle den Anschein einer besonderen „Substanz“ des Beschriebenen hervor. Krauß' Prosastück kann daher als Versuch bezeichnet werden, ein maskenloses Dasein zu beschreiben, ohne zu leugnen, dass durch die Wegnahme oberflächlicher Masken neue Maskierungen zu Tage treten können. Diese Hinwendung und Substanzhaftigkeit wird besonders im Vergleich zu den bereits analysierten Romanen deutlich, die ohnehin eine anders geartete Intention verfolgen: während Rávic Strubel eine Utopie der Liebe vorführt, die letztendlich vollständig zerstört wird, nähert sich Krauß den Menschen auf eine liebevolle, feinfühlige und ausgewogene Weise, die durch die Verankerung im alltäglichen Leben einen ganz anderen Wahrhaftigkeitsanspruch erheben kann. Hacker dagegen präsentiert eine Extremsituation aus Lethargie, Unfähigkeit und Gewalt, die aus dem Verlust einer tatsächlichen Verbindung und des Sinnerlebens hervorgehen. „Maskenlos“ in ihrer Schonungslosigkeit und Destruktivität kann dieses Herangehen zwar genannt werden; hier aber soll auf die Distanz, Härte und Kälte der Figuren verwiesen werden, die im scharfen Kontrast zur Achtsamkeit, Wertschätzung und Annäherung in „Wie weiter“ stehen. Im Gegensatz zu Hackers Betonung der Trennung oder Spaltung der Menschen zeigt Krauß eine Zugewandtheit und Verbundenheit, die sich konstruktiv-schöpferisch auswirkt. Diese Maskenlosigkeit beruht also auf Einfühlung, Sensibilität und Offenheit, wie auch im weiteren Verlauf der Analyse deutlich werden wird.

1.2 Die erinnerte Entwicklung der Ich-Erzählerin als Subjekt der Liebe und des Begehrens

Neben den bisher genannten Fragen und Collageelementen gibt es in „Wie weiter“ eine Vielzahl Erinnerungsbilder, die Kindheits- und Jugenderlebnisse der Ich-Erzählerin zeigen und so ihre persönliche Entwicklung als Liebende nachvollziehbar machen. Vier exemplarisch genannte Altersstufen und die in dieser Zeit hervorstechenden Erfahrungen verdeutlichen verschiedene Arten, Liebe und Begehren zu erleben und diese zum Ausdruck zu bringen: diese sind das Erwachen der Zärtlichkeit einer

Sechsjährigen, die ersten erotischen Gefühle einer Siebenjährigen, die Sehnsucht einer Dreizehnjährigen, die „gefunden“ werden möchte, und die ersten schüchternen Liebesversuche einer Sechszehnjährigen. Krauß bindet diesen Rückblick aus verschiedenen Gründen ein – offenbar deshalb, um durch die Erforschung ihrer Vergangenheit Aufschlüsse über ihre gegenwärtigen und vielleicht zukünftigen Liebesbeziehungen zu gewinnen. Dies steht in Verbindung zu ihrer Frage, ob jemand wissen kann, wie es weitergehen wird, bzw. ob es möglich ist, der Zukunft vorbereitet entgegenzutreten (S. 97). Gleichzeitig interessiert sie aber auch der Entwicklungsprozess von Liebes- und Begehrensgefühlen des Menschen, so dass sie sich bemüht, die Verwobenheit und Feinheit der Zustände durch aussagekräftige Bilder ans Licht zu bringen. Während die Romane von Rávic Strubel und von Hacker zeigen, inwiefern das Individuum im Kontakt mit der Gesellschaft vielfältige Masken anlegt oder sogar anlegen muss, um zu bestehen, wendet sich Krauß dem entgegengesetzten Prozess zu. Ihr gelingt es, deutlich zu machen, dass das Mädchen bzw. die Jugendliche im Erwachsen-Werden eine Art „Demaskierungsprozess vor sich selbst“⁶⁸² erlebt, indem sie immer wieder mit bislang fremden, tieferen und sie selbst erstaunenden Gefühlen und Sehnsüchten konfrontiert wird. Ihre Begegnung mit der Welt als Auslöser für ihre Bewusstwerdung ist dementsprechend als eine Offenbarung zu verstehen, die in Verbindung zu der bereits genannten Intensität des Erlebens und dem Wunsch nach Ganzheit steht. Im Folgenden sollen die Stufen dieser Selbstoffenbarung nachvollzogen werden, um zu zeigen, inwiefern die Ich-Erzählerin als Beispiel für ein selbstbewusstes weibliches Subjekt des Begehrens zu bezeichnen ist.

Als die Ich-Erzählerin nach ihrem sonntäglichen Erwachen kurz ins Bad geht, begegnet ihr im Flur ihre Schildkröte Kastanorka, die ihre Fütterung mit den von ihr bevorzugten Blättern des Spitzwegerichs erwartet. Die Kastanorka, so heißt es, sei „entwicklungsgeschichtlich ein Elefant“ (S. 15), der mit der Ich-Erzählerin leben wolle und verstanden habe, dass er dafür in eine kleine Schachtel passen muss. Die Ich-Erzählerin fasziniert an dem Tier sowohl, dass es ihr eine vermeintlich „ewige Jugend“

⁶⁸² Der Begriff der „Demaskierung“ soll hier nicht auf eine vorherige Maskierung oder das Bewusstsein einer Maske verweisen, sondern das plötzliche und unerwartete Aufdecken bisher unbekannter Facetten und Bedürfnisse der Persönlichkeit benennen. Die überraschenden „Enthüllungen“ der Ich-Erzählerin während ihrer Kindheits- und Jugendjahre bringen etwas zum Vorschein, was vorher nicht zu existieren schien und sie so zunächst in einen Zustand der Entblößung oder der sie zunächst überfordernden Unmittelbarkeit neuer Gefühle versetzt.

(S. 47) vorlebt, wie auch, dass sie unter ihrem Rückenschild „ihre vollendete Kampfkunst“ verbergen kann: „die gepanzerte Zartheit“ (S. 106). Klappernd und scharrend rutscht die Schildkröte über das Parkett und richtet sich mühselig immer wieder in Richtung der vorbeigehenden Ich-Erzählerin aus. Diese ist gerührt über dieses unbeholfene Stück aus „Beharrlichkeit, Treue und Geduld“ (S. 15) und erinnert sich gerne daran, wie sie ihre Schildkröte als Sechsjährige zum Geburtstag geschenkt bekam. Damals habe sie sie zunächst „lange und ängstlich aus gehöriger Entfernung betrachtet, ehe [sie] sie zu berühren wagte.“ (S. 21) Nachdem beide – das Mädchen auf dem Bauch vor ihr liegend und die Schildkröte mit schreckhaft ins Gehäuse zurückgezogenem Kopf – sich eine Weile vorsichtig betrachtet haben, traut sich das Tier endlich hervor und lässt sich mit dem Zeigefinger unter der Kehle leicht streicheln: „Meine Fingerkuppe paßte genau zwischen die Ränder ihres Kiefers; ich hatte noch nie etwas so Zartes berührt.“ (S. 21)

Den Sommer über trägt sie die Kastanorka in einer Pappschachtel in den Garten, lässt sie dort grasen oder auf den Platten vorm Haus gegen ein kleines gelbes Aufziehauto antreten, das die entsprechende Strecke zimal so schnell zurücklegt: „Ich streichelte sie lange, um sie über die Niederlage hinwegzuträsten.“ (S. 22) Die Liebe zu ihrer Schildkröte enthält verschiedene Liebesnuancen, die für die Entwicklung von Feingefühl und Sorgsamkeit des Mädchens wesentlich sind: sie zeigt den langsamen, zugleich neugierigen und scheuen Annäherungsprozess sowie das Nachspüren der Streicheleinheiten und die Freude an der Zärtlichkeit. Diese kindlich-unschuldige Liebe, deren zärtlicher Tonfall den gesamten Text durchzieht, steht im deutlichen Kontrast zum völlig unerwarteten und sie selbst überrumpelnden Erwachen ihrer ersten erotischen Liebesgefühle ein Jahr später.

Bei einem Wanderausflug ihrer Schulklasse wird die Siebenjährige von einem ausländischen Urlauber, dessen Worte sie nicht versteht, auf den Arm genommen und über einen Bach gehoben (S. 58). Dieses vermeintlich nebensächliche Ereignis löst bei ihr eine überraschend starke und nachwirkende Gefühlsregung aus. Sie ist zum ersten Mal in ihrem Leben durch die Nähe eines Mannes „getroffen“, obwohl sie nichts weiter von ihm gegenwärtig hat als „Schultern unter einem Norwegerpullover, blondes Haar“ und seinen Namen „Roman“, den die mit ihm reisenden Frauen abends durch die Wanderherberge rufen (ebd.). Im Nachsinnen über ihre damals so neue und fremdartige Empfindung bemerkt die Ich-Erzählerin, dass der Mensch offenbar nichts gelernt haben muss, „um die Liebe unter allem übrigen, womit die Welt einen zu überwältigen

trachtet, ausmachen zu können. Der erotischen Liebe wird der Mensch ohne Vorkenntnisse ausgesetzt.“ (S. 59) Das Erlebnis zeichnet sich also nicht nur durch seine überwältigende Wirkung, sondern auch durch seine Eindeutigkeit aus. Unmissverständlich wird der Genuss, den die Siebenjährige empfindet, als „erotische Liebe“ charakterisiert. Die Ich-Erzählerin erinnert sich sogar daran, wie sie, als ihre Mutter sie abholte und fragte, ob der Tag schön gewesen sei, nur „dumm und großäugig“ dastehen konnte, um der Bewegung ihres Gehirns zu lauschen, die

„sich langsam und präzise an die Außenwelt anzuschließen schien. Die Liebe, wenn sie sich in diesem frühen Stadium in den Menschen verirrt, flüchtig und entschieden wie eine Libelle, leuchtet inmitten seiner halbblinden Empfindungen mit einer Klarheit auf, die jeden Irrtum ausschließt.“ (S. 60)

Krauß betont hier beides auf sehr schöne Art und Weise: sowohl die Klarheit der erotischen Empfindung, die sie unübersehbar macht, wie auch die überwältigende „Demaskierung“ oder Aufdeckung der bislang unbekannten Gefühle, die nun so hell aufleuchten und dennoch flüchtig und filigran bleiben wie eine vorbeischnellende Libelle. Das stockende Nachdenken des Mädchens auf die Frage der Mutter bringt überdies die verschiedenen Gefühlsfacetten der Situation zum Ausdruck:

„Sollte ich sagen: Sein Haar hat meine Wange gestreift? Oder: Sein Haar und seine Schulter waren eine Höhle, in der mein Kopf lag. Oder: Die Höhle roch so gut. Oder: Er war stark, denn ich war auf einmal ganz schwer?“ (Ebd.)

In diesen möglichen Antworten, die nicht mehr ausgesprochen werden, da sich ihre Mutter bereits etwas anderem zuwendet, spiegelt sich die Bandbreite dessen, was Erotik auch später noch für die erwachsene Frau ausmachen wird: Überraschung und Überwältigung, Weichheit, Wärme und Wohlgeruch, Kraft und Loslassen, Geborgenheit und Anvertrauen, Geheimnis und Neugierde. Überdies wird hier bereits die Übereinkunft der Frauen in Liebesdingen betont, die später noch eingehender thematisiert werden soll. Die Mutter nämlich unterstützt ihre Tochter dabei, den träumerischen, kostbaren Augenblick zu bewahren, wie die Ich-Erzählerin betont:

„Sie hat mich schon früh verstanden, nichts dergleichen beunruhigte sie. Sie wußte damals schon, wie schnell dem Unerklärlichen die Kraft entrinnt, wenn es an Respekt fehlt. In Ruhe ließ sie uns durch die schulfreien Nachmittage trödeln, mein Geheimnis und mich. [...] So ließ sie mich frei

durchs Leben stromern, und immer wenn mir ein Roman begegnet ist, haben wir einen Blick gewechselt, meine Mutter und ich.“ (S. 61)

Das Erlebnis beim Wanderausflug offenbart dem Mädchen nicht nur vollkommen neue erotische Gefühlsregungen, es initiiert auch den Beginn intensiver Sehnsüchte und Träume. Am nächsten Tag nämlich und über lange Zeit hinweg lässt sich das Mädchen in Gedanken immer wieder über den Bach heben, um so in ihrem Wohlfühl schwelgen zu können (S. 58). Die erwachsene Ich-Erzählerin betont, dass sie die damalige Art, von Erotik und Begehren zu träumen, ihr gesamtes Leben beibehalten hat und sich jede ihrer heutigen Liebesvorstellungen in irgendeiner Art und Weise an diesem ersten Erleben orientiert (ebd.). Dieser Hinweis zeigt meiner Ansicht nach sehr schön, dass die ersten Liebes- und Begehrensgefühle des Menschen ein Muster hervorrufen können, das lebenslang als Folie der Sehnsucht nach diesem ersten überwältigenden Gefühl inniger Vertrautheit mit dem Anderen dienen kann.⁶⁸³ Indem Krauß die erotische Erfahrung des Kindes beschreibt, offenbart sie einen Gefühlszustand, der Kindern oft abgesprochen wird, und bringt so die tiefe und fortdauernde Bedeutung der ersten Liebeswahrnehmungen für das gesamte Leben zum Ausdruck.

Neben dem bisher dargestellten Erwachen der erotischen Gefühle des Mädchens weckt das Erlebnis aber auch die Schattenseite ihrer Empfindungen. Denn nicht nur an die Schönheit des Augenblicks erinnert sich die Ich-Erzählerin, sondern auch daran, dass sie als Kind sogleich „ihre Rivalin“ in einer der mit diesem Mann reisenden Frauen erkannte (S. 59). Diese Frau, die ihr als „die Schönste der Frauen“ (S. 58f.) erschien, löst den Gegenpart ihrer neuen Liebesgefühle aus, nämlich Konkurrenz, Eifersucht und den Impuls eines heftigen Besitzanspruchs. Es ist beachtenswert, wie sorgfältig Krauß auf jede Nuance der Empfindungen des Mädchens eingeht und so keinen Aspekt ihrer Entwicklung als Liebende außer Acht lässt.

Die nächsten Alters- und Liebesentwicklungsschritte, denen sich die Ich-Erzählerin zuwendet, sind die typisch pubertären Erlebnisse einer Dreizehnjährigen, die wiederum eine ganz neue Gefühlsebene offenbaren und sie als Subjekt auf die Probe stellen. Die Ich-Erzählerin erinnert sich daran, dass ihre Mutter ihr damals einmal unvermittelt sagte, sie, als Frau, müsse „wissen, wie weit sie gehen“ könne (ebd.). Irritiert und

⁶⁸³ Vgl. Lacan: Seminar 20, S. 10ff.

unwissend habe sie auf eine Präzisierung dieser Anweisung gewartet, die aber ausgeblieben sei. Gerade dadurch seien die geheimnisvollen Worte der Mutter tief in ihrem Bewusstsein verankert worden und ihr so bis heute als Maßstab in Liebesdingen erhalten geblieben.

Wenig später habe sie erstmals begonnen, für einen Schulkameraden, „einen dicken Fleischersjungen“ (S. 61), zu schwärmen. In den Schulpausen habe sie sich verschämt in der Nähe seiner Klassenzimmertür aufgestellt und vorgegeben, nur wie zufällig dort zu stehen. Als sie einmal einen unschönen Kopfverband tragen musste, habe sie sich so geniert, dass sie sich lange Umwege ausdachte, um ihm nicht zu begegnen (ebd.). Die Unsicherheit und Verschämtheit dieser Zeit, die Ausdruck des Ringens ist, Subjekt des Liebens und Begehrens zu werden, möchte die Ich-Erzählerin nicht ihren sonstigen bedeutsamen Liebeserfahrungen zuordnen. In diesem Sinne betont sie auch, sie nenne den Fleischerjungen nicht Roman, sondern „ein Vorstadium“ (ebd.), da ihn mit jenem „nur ein Bruchteil jenes Rätselhaften“ (S. 62) verbinde: „Jener Bruchteil war ich selbst, mein rätselhaftes Verhalten, das mich jede Pause an seine geöffnete Klassenzimmertür trieb.“ (Ebd.) Überdies sei ihr gesamtes Verhalten gegenüber Jungen in diesen Jahren davon geprägt gewesen, von diesen „gefunden werden“ zu wollen (ebd.).

Während eines Ferienlagers habe sie beispielsweise den größten Teil ihrer Zeit damit verbracht, als Indianerin verkleidet vor einem Zelt zu sitzen und auf ihren Winnetou zu warten, da ihr schlicht noch kein anderes Verhaltensrepertoire zur Verfügung gestanden habe. Dieser allerdings habe die Tage damit verbracht, herumzutoben, und sei erst abends wieder zum Zeltplatz zurückgekehrt, wenn die Dreizehnjährige schon längst zermüht und müde gewesen sei. Im Rückblick fragt sich die Ich-Erzählerin, woher sie dieses unerbittliche und aussichtslose Warten gelernt haben könnte (ebd.). Sie erinnert sich daran, dass ihre Eltern ihr stets Märchen aller Art und Nationalität vorgelesen haben und dass alle auf eines herausliefen: „Die junge Königstochter lag im Sarg und stellte sich tot. Sie mußte gefunden werden.“ (S. 63)

Die Liebesfähigkeit der Dreizehnjährigen speist sich also aus den Vorbildern und Prägungen, die ihr zur Verfügung stehen und die sich schnell als realitätsfern und ineffektiv erweisen. Im Grunde symbolisiert das unbemerkt wartende Mädchen einen Zustand, der nicht nur vor der Subjektwerdung des Mädchens liegt, sondern es auch noch nicht als Objekt des Begehrens existieren lässt, denn dafür müsste das Mädchen zunächst einmal bemerkt werden. Hier schließt sich der Kreis, der die Wechselseitigkeit von Subjekt und Objekt des Begehrens zeigt. Denn um Objekt der Jungen zu werden,

muss das Mädchen erst einmal eine Subjektposition einnehmen, die es als Liebespartnerin kenntlich macht.

Dass der Ich-Erzählerin aber ohnehin vor allem an ihrem Subjektstatus als Liebende gelegen ist, beweist ein Bild, das sie dem ausdauernden Warten und der Verschämtheit der Dreizehnjährigen entgegenstellt. Sie träumt nämlich davon, wie sie, wenn sie damals bereits ihre leidenschaftliche russische Freundin Toma gekannt hätte, mit ihr auf Pferden durch die kaukasische Steppe bis hin zu den Ausläufern des Himalaya geritten wäre: „zwei Mädchen mit kraftvollen Fesseln und Eigensinn bis in die Handgelenke, immer weiter auf den Horizont zu ...“ (Ebd.) Dieses Bild versinnbildlicht den größtmöglichen Kontrast zu den Pubertätsgefühlen der Dreizehnjährigen. Es ist angefüllt mit der Lust an Freiheit und Wildheit, mit Selbstbewusstsein, Entscheidungsfreude und Handlungskraft. All dies hat mit den Erlebnissen eines Mädchens in der Pubertät wenig zu tun, bezeichnet aber das Leitbild der erwachsenen Ich-Erzählerin, die sich dem Leben und der Liebe tatkräftig hingeben möchte.

Neben diesen typischen Pubertätserfahrungen fügt die Ich-Erzählerin aber auch ein Erlebnis der Dreizehnjährigen ein, das als eine Art Offenbarung der Ganzheit der Welt zu verstehen ist. Am frühen Morgen ihres dreizehnten Geburtstags schleicht sich die Jugendliche aus dem Haus, um den Sonnenaufgang in einem Getreidefeld zu erleben (S. 64). Der Moment ihres Alleinseins in der Natur führt zu einer intensiven Begegnung mit sich selbst in der Welt. Es kommt ihr so vor, als werde sie „begutachtet und für wert befunden“, als sei sie „aus einem Versteck herausgetreten und von nun an da.“ (Ebd.) Sie weiß sofort, dass ihr Einheits- und Erweckungserlebnis nichts mit den üblichen Worten zu Besprechendes ist. Klar ist ihr nur, dass ihr die Tatsache ihrer „Anwesenheit auf der Welt“ bestätigt wurde (ebd.). Morgen für Morgen, die gesamte Zeit der Sommerferien, schleicht sich die Dreizehnjährige aus dem Haus und genießt es, dass ihre Eltern sie ziehen lassen, ohne ihr Fragen zu stellen (S. 64f.). Nach dieser Erfahrung ihres tatsächlichen physischen Daseins und Angekommen-Seins in der Welt – das heißt, der Erkenntnis ihres Subjekt-Seins – verändern sich auch ihre pubertären Liebeserlebnisse. Sie beginnt nun, sich aktiv einzubringen und ihr Leben mitzugestalten. Sie fängt an, für einen Jungen zu schwärmen, der allerdings ihre Banknachbarin – eine kokette Schönheit, die ihr als weibliches Vorbild dient, aber sich kaum für sie interessiert – anhimmt und dessen Interesse sie unbedingt entfachen möchte. Um ihn auf sich aufmerksam zu machen, setzt sie sich stets sehr aufrecht hin,

da sich ihr Hinterkopf so in einer gedachten Linie zwischen der Gesichtsseite ihrer Banknachbarin und dem Blick des Jungen, den sie „Alain Delon“ nennt, befindet (S. 65f.). Wie der Name des französischen Filmstars es bereits sagt, wird dieser Junge für sie eine wichtige Projektionsfläche ihrer neu erwachten Sehnsüchte und Träume. Allerdings beschäftigt sie auch ihre Bewunderung für ihre feminine Banknachbarin sehr intensiv. So trägt diese beispielsweise nach den Sommerferien ein auffälliges Karibikoberteil, das sie überraschend exotisch und geheimnisvoll erscheinen lässt (S. 69). Die Aura von Lust und Sinnlichkeit, die diese Mitschülerin im Gegensatz zu den anderen Mädchen sehr früh umgibt, bannt den Blick der Dreizehnjährigen ebenso wie den des verliebten Jungen. So erinnert sich die erwachsene Ich-Erzählerin gern daran, dass sie damals mit großer Faszination die goldflimmernden Härchen auf den nackten, braun gebrannten Armen ihrer Banknachbarin beobachtete. Diese verführerischen Arme direkt neben ihren eigenen Armen auf dem Tisch liegen zu sehen, machte einen immensen Eindruck auf sie (S. 66). Mit der Zeit wird es ihr daher genauso wichtig, sich deshalb in die Blicklinie des Jungen zu setzen, um ihm zu demonstrieren, dass diese schöne Mitschülerin ihr gehört. Das Gefüge folgt also einem komplizierten Mechanismus aus Begehrlichkeiten, Besitzansprüchen und der Abhängigkeit von der Aufmerksamkeit des jeweils anderen. Pubertätstypisch bleiben sie sich gleichzeitig leidenschaftlich zugetan und vollkommen fremd und fern.

Ihre maximale Annäherung erfolgt an einem Wandertag, der sie in einer Sitzgruppe eines Zugabteils wie zufällig zusammenfügt (S. 67). Als die Mitschülerin sich aufsetzt, um mit ihren Schulkameraden im Nachbarabteil zu scherzen, starren sowohl die Dreizehnjährige wie auch der Junge überwältigt auf die Blöße ihrer nackten Kniekehlen, in denen

„zwei zarte, hell schimmernde Hügel hervortraten. Alain Delon hatte vergessen, daß ich ihm gegenüber saß, und ich hatte ihn vergessen. Das war alles, was von ihm übrig war: das schamlose Entgegenkommen ihrer leuchtenden Kniekehlen in seinem Blick.“ (Ebd.)

Dieser kurze Genussmoment zeigt die Verbindung von Blick und Begehren sehr schön: für beide zählt nichts anderes mehr als die Sinnlichkeit der nackten Haut ihres Begehrensobjekts, das ihnen nah ist, ohne dass sie sich jemals trauen würden, sie zu berühren. Die Erinnerung an die Unerreichbarkeit und die Sehnsucht nach der Umschwärmten prägt sich ihnen jedoch tief ein.

Der nächste Entwicklungsschritt, der die jugendliche Ich-Erzählerin endgültig in die Erwachsenenwelt einführt, ist ihr erster Wäsche-kauf als Sechzehnjährige: „Mit unschuldigem Eifer wählte ich die Halbschalen in Schwarz.“ (S. 75) Noch immer ist die Jugendliche dem rätselhaften Satz der Mutter, eine Frau müsse wissen, wie weit sie gehen kann, nicht auf die Spur gekommen. Jedoch weiß sie im Rückblick nicht, ob ihre Mutter mit ihrer angedeuteten Aufklärung „so weit“ gehen wollte:

„Oder ob sie insgeheim darauf gehofft hatte, daß ich ihrem abgebrochenen Versuch einfach wortlos eine kühnere Wendung gab. Die Selbstverständlichkeit, mit der sie kommentarlos die hohe Rechnung beglich, läßt mich das letztere glauben.“ (Ebd.)

Auch hier klingt wieder die – wenn auch zum Teil noch unbewusste – Übereinkunft der Frauen durch, ihr Liebesleben lustvoll und selbstbewusst zu gestalten. Offensichtlich betrachtet die Mutter das Heranwachsen der Tochter, die sich in der neuen Frauenrolle ausprobiert, mit Freude und versucht, sie ganz selbstverständlich darin zu unterstützen. Während die neu entdeckten Gefühle des Mädchens und der Jugendlichen bisher als Selbstoffenbarung oder „Demaskierung vor sich selbst“ zu bezeichnen waren, wird hier deutlich, dass ihr Entwicklungsprozess gleichzeitig mit der Aneignung von Symbolen des Frau-Seins einhergeht. Butler bezeichnet diese unentwirrbare Vermischung leiblicher, kultureller und sozialer Aspekte, die den Menschen unablässig formen und beeinflussen, als „Prozess der Materialisierung“.⁶⁸⁴ Während Butler auf die Zwangslage und das Konfliktpotential dieses Vorgangs verweist, kommt in „Wie weiter“ vor allem zum Ausdruck, mit welchem Selbstbewusstsein sich die junge Frau ihr Leben erobert. Dieses wird besonders im letzten der Erinnerungsbilder – bezogen auf das Erwachsen-Werden der Ich-Erzählerin – betont.

Bei einem Sommerferienlager an der Ostsee trifft die literarisch anspruchsvolle Sechzehnjährige erstmals jemanden, der sie zu einem Spaziergang an der Strandpromenade einlädt und ihr währenddessen einen Vortrag über „Julien und Madame“ – also Stendhals Roman „Rot und Schwarz“ – halten kann (S. 77). Obwohl dieser junge Mann ihre Ansprüche an Intellekt und Belesenheit zufrieden stellt, bemerkt sie erstaunt, dass in diesem lang erwarteten Augenblick etwas ganz anderes für sie im Zentrum steht. Während sie den zähen, belehrenden Worten ihres Begleiters lauscht, lässt sie sich von den Eindrücken am Meer mitreißen. Verträumt fühlt sie den kühlen

⁶⁸⁴ Butler: Körper von Gewicht, S. 103ff.

Stoff ihres neuen, weißen Strandkleids und den sanften Seewind auf ihrer sonnenverbrannten Haut (ebd.). Der Anblick der ihnen entgegenkommenden jungen „Marineoffiziere in weißblauen Blusen und breiten Gürteln, an denen kleine Dolche auf den weiten Hosen baumelten“, nimmt sie schließlich vollständig gefangen (S. 78). Die Leichtigkeit und Lebensfreude der Marineoffiziere, deren „kleine Dolche“ als Phallus-Symbole verstanden werden können, hebt sich kontrastreich von der Sperrigkeit ihres Begleiters ab.

Der Text schachtelt das mühsame Vortasten von Julien zur geliebten Madame in Stendhals Roman (bzw. das des jungen Mannes und der Sechzehnjährigen in Krauß' Roman) und das fröhliche Voranschreiten der Marineoffiziere kunstvoll ineinander. So zitiert der Begleiter immer wieder ermüdend: Julien warte bereits fast ein Jahr; er sei wie „gelähmt“ vor Liebe; auf Seite dreiundsiebzig wage er sich nicht einen einzigen Schritt vor; zwanzig Seiten halte er den Atem an vor Aufregung; auf Seite hundertacht traue er sich nicht, an ihrer Tür zu klopfen; auf Seite hundertneunundvierzig bewege sich seine Seele unmerklich auf Madame zu; „noch einmal fünfzig Seiten werden ihm dafür gegeben, ein Meisterwerk!“ (S. 77f.) Dem gegenüber steht das verführerische Selbstbewusstsein der jungen Matrosen:

„Geradezu auf Befehl bewegte ich mich im Rhythmus der Entgegenkommenden, in ihrem herausfordernd gedehnten Wiegeschritt; meinen Begleiter hatte ich vergessen, seine Rede hatte sich mit dem Schlagen der Meereswellen verbunden, ihrem schweren, tragen, unabänderlichen Takt, mit dem Julien endlich an die Tür von Madames Schlafgemach klopfte und mit dem ich den Matrosen entgegenging.“ (S. 78)

Dieses Bild des lustvollen und erwartungsfrohen Entgegengehens besiegelt den Eintritt der Sechzehnjährigen in die Liebes- und Begehrenswelt der Erwachsenen. Im Gegensatz zu den Entwürfen der Frauenfiguren bei Rávic Strubel und bei Hacker kann bereits die Jugendliche als selbstbewusst und voller Lebensfreude jenseits der Weiblichkeitsklischees charakterisiert werden.

2. Die Frau als Subjekt ihrer Leidenschaft und Tatkraft

Die Analyse der Persönlichkeit der Ich-Erzählerin und ihres Erwachsenwerdens vermittelt einen Eindruck davon, wie viel der Autorin daran liegt, sich selbstbewusst vortastende, liebesaktive Frauengestalten zu entwerfen. Insgesamt fällt auf, dass „Wie weiter“ das Leben von Frauen ins Zentrum stellt bzw. die beiden männlichen Ausnahmen (der Partner der Ich-Erzählerin und ihr Liebesmensch Leo) benutzt, um die Gefühlswelt der Ich-Erzählerin noch deutlicher in Erscheinung treten zu lassen. Auch die Familie der Ich-Erzählerin wird nur über die weibliche Linie – die Geschichte der Mutter und Großmutter – erzählt, da diese die Vorbilder und Fixpunkte im Leben der Ich-Erzählerin darstellen. Ich möchte zunächst auf diese beiden starken Persönlichkeiten eingehen sowie einen kurzen Blick auf die pragmatischen Nachbarinnen Frau Breiner und Frau Anschmid werfen, um so den Gegensatz zu den Frauenfiguren in „Kältere Schichten der Luft“ und in den „Habenichtsen“ stärker herauszuarbeiten.

Wie bereits bei der Beschreibung der Kindheits- und Jugenderlebnisse der Ich-Erzählerin deutlich geworden ist, besteht eine Art wortloses Verständnis zwischen Mutter und Tochter. Sowohl der konspirative Blick der Mutter immer dann, wenn ein Mann mit dem Namen „Roman“ auftaucht, wie auch ihre kommentarlose Unterstützung beim Kauf verführerischer Wäsche, zeigen ihre Übereinkunft bezüglich der Liebesgefühle und Sehnsüchte ihrer Tochter. Sie ist ihrer Tochter überdies eine wichtige Ratgeberin, die sowohl in Liebesdingen wie auch in politischer und moralischer Hinsicht zu Klugheit und Nüchternheit mahnt. Schon früh habe sie der Ich-Erzählerin aufgetragen, die Menschen, die sie liebe, niemals zu überfordern (S. 14). Dies bedeutet allerdings nicht, wie man denken könnte, dass sie ihre Bedürfnisse zurückstellen oder darauf verzichten soll. Ganz im Gegenteil rät die Mutter ihr, sie solle eine Überforderung vermeiden, indem sie möglichst stets *mehrere* geliebte Menschen parat habe, anstatt nur einen einzigen (ebd.). Auch die Ermahnung, wie die Ich-Erzählerin friedlich mit ihrem jeweiligen Partner zusammenleben könne, klingt dieser noch deutlich im Ohr:

„Erkenne, was dir ein Mann geben kann, um es dir in für ihn erschwinglichen Dosen schenken zu lassen. Eröffne ihm nur klar umrissene Ausschnitte deiner Sehnsucht, gib ihnen eine konkrete Form, die er begreifen kann. Halte das wahre Ausmaß deiner Erwartungen geheim. Es liegt jenseits seiner Möglichkeiten.“ (S. 18)

In diesen abgeklärten und mit einem ironischen Unterton versehenen Worten der Mutter kommt nicht nur ihre eigene Lebenserfahrung zum Ausdruck, sondern auch der

Wunsch, die Tochter möge in ihren Liebeserwartungen zu realistischen Urteilen fähig sein und sich gleichzeitig erlauben, ihre Liebessehnsüchte auch auszuleben. Ihr Vorschlag einer maßvollen Beziehungspraxis, die den Partner in seinen Liebesfähigkeiten anerkennt, ist sowohl als Versuch zu verstehen, die Tochter vor Enttäuschungen zu beschützen, wie auch als augenzwinkernder Hinweis, sie selbst solle ihre Beziehungen so gestalten, dass sie bekommt, was sie sich ersehnt. Die Mutter weiß, dass ihre Tochter nur dann ein erfülltes Leben führen kann, wenn sie erkennt, was sie braucht und was ihr Partner zu geben bereit ist.

Der Ich-Erzählerin, die in Liebesangelegenheiten gerne verträumt und sehnsüchtig ist, erscheint dieser Ratschlag fast unglaublich in seinem Realitätssinn. Sie fragt sich, ob sie erst das Alter ihrer Mutter erreichen „oder ein Herz haben [muss] wie der liebe Gott, um den Preis der gegückten Liebe zu erringen?“ (S. 19) Das Frauenbild, das durch die Figur der Mutter transportiert wird, überrascht durch seine feste Verankerung im Leben. Dies fällt auch bezüglich der Großmutter auf, die die Ich-Erzählerin ebenfalls in Liebesdingen maßgeblich beeinflusst und ermutigt hat. In wenigen Anekdoten wird das Bild einer tatkräftigen, niemals zögernden Frau entworfen, die voller Leidenschaft und Lebensfreude ist. Als junge Frau habe sie mit Vorliebe Tanzveranstaltungen besucht und dort stets im Blick gehabt, welche Tänzer ihr am jeweiligen Ort noch zur Verfügung stehen könnten:

„Nichts, befand meine Großmutter eine Stunde nach Einlaß zum Tanz in Alberoda, als sie keine Tour gesessen hatte und mit glühenden Wangen die erste Tanzpause nutzte, um die noch verbleibenden Möglichkeiten am Ort gegen die noch vollzähligen im Goldenen Krug von Neustädtel abzuwägen. Die Entscheidung für die Vollzähligkeit traf sie, noch erhitzt, binnen Sekunden.“ (S. 54)

Entschlossen organisiert sie einen gemischten Begleitschutz für den fünfzehnminütigen Fußmarsch durch Dunkelheit und Eiseskälte, so dass sie noch vor Ende der dortigen Tanzpause im Goldenen Krug ankommt, um „mit einem Blick die Lage“ einzuschätzen (S. 55). Als die jugendliche Ich-Erzählerin, begeistert von dieser Geschichte, darauf drängt, sie möge schnell weitererzählen, errötet die Großmutter und behauptet, „dieses Glühen habe sie schon immer, seit hundert Jahren, von Anfang an, und deshalb bedeute es gar nichts.“ (Ebd.) Allerdings habe sie erst vor kurzem geträumt, sie sei in einem seidenen Kleid und seidenen Schuhen in einer verschneiten Nacht von einer Tanzveranstaltung zur nächsten gelaufen, „und all die Schneeflocken seien auf ihr geschmolzen, so heiß war sie mitten im Winter 1914.“ (Ebd.) Obwohl diese Geschichte

sicherlich im Verlauf der Zeit oder durch die wiederholte Erzählung zugespitzt und pointiert wurde, zeigt sie doch, dass die leidenschaftliche, glühende Liebe der Großmutter einen wesentlichen Maßstab für die Liebesvorstellungen der Ich-Erzählerin darstellt. Weiter heißt es über die Großmutter, sie sei einmal dem Rat einer Nachbarin gefolgt und habe täglich ein in Rotwein verquirltes Ei zum Frühstück zu sich genommen, was „ihr Verlangen nach Entdeckungen“ beträchtlich gesteigert habe. Ihrem „leicht entflammbaren Temperament“ entsprechend sei sie so auf die Idee gekommen, eine Kerze in den Kühlschrank zu stellen, um den Abtauprozess zu beschleunigen. Daraufhin sei während ihrer Frühschicht das Schlafzimmer abgebrannt (S. 59). Bei der Wiedereinrichtung habe sie sich „das größte Ehebett ihres Lebens mit Schlaraffia-Matratten, dicken weichen Auflegern und festen schwingenden Federböden“ gekauft, von dem all ihre Nachbarn sehnsüchtig geträumt hätten (S. 59f.). Im Winter habe sie dann mit einer dicken Wollmütze und dem Großvater an ihrer Seite genussvoll in diesem Luxus-Bett gelegen (S. 60). Auch aus dieser Anekdote spricht ein hohes Maß an Fröhlichkeit und Lebenslust. In diesem Sinne fragt die Großmutter, als die Jugendliche ihr von ihren schüchternen Schwärmereien berichtet, sofort nach: „Und weiter?“ (S. 69). Da das Mädchen noch nicht weiß, wie es weitergehen könnte, erwidert es irritiert: „Was weiter?“ Hierauf wird es von der Großmutter lachend in der für das Erzgebirge typischen Mundart angefahren: „Gagsch!“. Dazu erntet sie einen Blick, der, so vermutet es die Ich-Erzählerin, wohl dem ähnelt, mit dem sie die Männer während der Tanzveranstaltungen abgeschätzt hat (ebd.).

Das Frauenbild, das Krauß hier entwirft, strotzt vor Selbstbewusstsein und Lebensfreude. Beide Frauen bestätigen die Ich-Erzählerin darin, ihre Liebesbeziehungen so zu gestalten, wie sie es möchte und braucht. Während die Mutter dabei eher für ein realistisches Maß plädiert, ermuntert die Großmutter sie zu Leidenschaftlichkeit und Tatkraft. Zwischen den Frauen scheint es eine Art generationenübergreifende Eintracht darüber zu geben, zielgerichtet und frei von Zögern und Zweifeln im Leben und besonders in der Liebe zu agieren. Während die Frauenfiguren bei Rávic Strubel und bei Hacker eher Erscheinungen sind, die sich durch eine Leerheit ihres Wesens und fehlende körperliche Substanz auszeichnen, sind die Frauen bei Krauß unmittelbar präsent und lebensvoll. Im Vergleich zur Wechselhaftigkeit und Uneindeutigkeit der Erstgenannten wirken die Mutter und die Großmutter fest und stark im alltäglichen Leben verankert. Sie sind eindeutig, gradlinig und bestimmend in ihren Handlungen und

stellen so ein wichtiges Vorbild für die zwar selbstbewusste, aber auch träumerische Ich-Erzählerin dar.

Auch eine Figur wie Siri aus „Kältere Schichten der Luft“, die eine ähnliche Leidenschaftlichkeit und Zielgerichtetheit aufweist, erscheint im Vergleich zu den Frauen bei Krauß konstruiert und dem tatsächlichen Leben seltsam entzogen. Während Krauß sehr nah an die Lebenswirklichkeit der Menschen heranrückt, verbleiben Anja und Siri in einem utopischen Raum, der nicht in Übereinstimmung mit dem gesellschaftlichen Leben gebracht werden kann. Die Mutter und die Großmutter aus „Wie weiter“ verkörpern im Grunde die diesen Romanfiguren fehlenden Eigenschaften des Realitätssinns und der Lebbarkeit der Sehnsüchte und Wünsche. Diese Aspekte fallen nicht nur im Vergleich der Romane auf, sondern stechen sogar noch deutlicher hervor, wenn die Theorie der Geschlechter-Maskerade hinzugezogen wird. Während die Frauen in „Kältere Schichten der Luft“ und in den „Habenichtsen“ durchaus mit den Positionen von Riviere und Lacan befragt und erhellt werden konnten, entziehen sich die Ich-Erzählerin, die Mutter und die Großmutter bei Krauß geradezu dieser Perspektive. Sie begeben sich nicht in ein bestimmtes Maskerade-Verhalten, um begehrenswert erscheinen zu können, sondern sind begehrenswert, weil sie aktiv agieren. Es liegt bei ihnen keine Funktionalisierung ihrer Weiblichkeit vor, um mögliche Ängste oder Unsicherheiten abzuwehren oder ihr selbstbewusstes Auftreten zu relativieren. Auch inszenieren sie sich nicht, um gezielt Wünsche durchzusetzen oder eine bestimmte Wirkung auszuüben.

Während Rivières 1929 veröffentlichte Ausführungen zur „Weiblichkeit als Maskerade“ ein hohes Maß an gesellschaftlichen Erwartungen an das Rollenverhalten der Frau sowie den großen inneren Druck der Patientin offenbaren, scheint es in „Wie weiter“ überhaupt kein Konfliktpotential der Weiblichkeit zu geben. Weder haben die Frauenfiguren mit Ängsten zu kämpfen, wie es beispielsweise bei Anja und Siri aus „Kältere Schichten der Luft“ oder bei Isabelle aus den „Habenichtsen“ zu beobachten ist, noch benötigen sie ein bestimmtes Schutzverhalten oder eine Stabilisierung.⁶⁸⁵ Stattdessen leben sie einfach mit großer Präsenz und Eindeutigkeit. Ihren Partnern gegenüber sind sie selbstbewusst und erwartungsvoll. Rivières Ansatz verhilft auch deshalb nicht zu weiterführenden Fragen, weil Krauß jegliche Selbstinszenierung der Frauen verweigert. Ganz im Gegenteil betont sie die Sehnsucht nach „Substanz“, nach

⁶⁸⁵ Ebd., S. 38.

einer Annäherung an die Welt oder einem Blick aus der Nähe, der einer Offenbarung gleicht. Auch die Frage nach der Authentizität oder der Maskerade der Frau⁶⁸⁶, die sich für die anderen Romananalysen als ergiebig erwiesen hat, bringt bei „Wie weiter“ keine neuen Aspekte zum Vorschein. Allenfalls der schwierig zu definierende Eindruck, die Frauen bei Krauß wirkten „authentischer“ als in „Kältere Schichten der Luft“ oder den „Habenichtsen“, lässt sich festhalten. Während die Einbindung der Theorien bei Rávic Strubel und bei Hacker einen Frageraum eröffnete, zeigt sich in „Wie weiter“ die Unvereinbarkeit der verschiedenen Bereiche und Herangehensweisen.

Dies gilt ebenso für Lacans Beschreibung der Frau, die ihre Weiblichkeit in die Maskerade zurückbannen muss, um als Begehrensojekt erscheinen zu können⁶⁸⁷. Es lässt sich weder sagen, dass die Frauen bei Krauß ihr Verhalten in irgendeiner Art und Weise ihrer Wirkung auf Männer anpassen, noch dass sie versuchen, etwas zu verstecken. Der Begriff der Maskerade scheint auf ihr Dasein schlichtweg nicht zuzutreffen. Vielmehr fällt auf, dass die Autorin sich darauf fokussiert, die Frauen als Subjekte in der Welt zu zeigen. Ihr gesamtes Agieren, ihre Sehnsüchte, Ansprüche und Handlungsentscheidungen kommen vollständig zum Ausdruck. Die Persönlichkeit dieser Frauen ist für den Leser unmittelbar präsent. Dass sie Subjekte ihres Begehrens sind, ist deutlich.

In Lacans Theorie heißt es außerdem, dass die Frau als Leerstelle innerhalb der symbolischen Ordnung zu verstehen ist, die auf diese Weise das Phallus-Haben des Mannes erst deutlich hervorbringt.⁶⁸⁸ Auch die sich aus diesem Ansatz ergebende Frage nach der Position der Frau geht in Bezug auf „Wie weiter“ fehl. In der Geschlechter-Einteilung, die bei Krauß zu beobachten ist, lässt sich vielmehr das Gegenteil dieser Konstellation aufzeigen: die Frauen sind die Figuren mit Präsenz, mit Tatkraft, mit Einfluss auf die jeweiligen Liebesbeziehungen; Männer hingegen tauchen nur am Rand oder als Begehrensojekt auf, wie beispielsweise Roman, der Partner der Ich-Erzählerin. Hier scheint es wichtig festzuhalten, dass die Theorien von Riviere und Lacan nicht zwangsläufig anregend oder vertiefend auf die Analyse der Frauenfiguren einwirken, sondern in Diskrepanz zueinander stehen können.

⁶⁸⁶ Ebd., S. 39.

⁶⁸⁷ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 130.

⁶⁸⁸ Vgl. Pagel: Jacques Lacan zur Einführung, S. 104.

Krauß' Prosastück lässt eher an Emily Apters Problematisierung des Begriffs und ihren Wunsch nach einer „Demaskierung“ des Geschlechter-Konzepts denken.⁶⁸⁹ Die Psychoanalytikerin kritisiert, dass jede Beschäftigung mit einer weiblichen Maskerade die Koppelung und Abhängigkeit der Frau an das vermeintliche Gegenstück des Mannes bestätigen muss.⁶⁹⁰ Dieser Effekt würde sich auch einstellen, wenn „Wie weiter“ fälschlicherweise als bloße Umkehrung der Geschlechter-Positionen gelesen würde. Dass dies Krauß' Schreiben nicht gerecht wird, ergibt sich sowohl aus der näheren Betrachtung der männlichen Liebesmenschen, wie sie später noch vorgenommen wird, wie auch aus der Vielfältigkeit ihrer Frauenfiguren.

Apter schreibt außerdem, dass eine weibliche Maskerade niemals nur die gewünschte Wirkung erzielt, sondern gleichzeitig immer auch die Künstlichkeit und Konstruiertheit der Geschlechter-Positionen enthüllt.⁶⁹¹ Daher erscheine es ihr so, als ob diese Theorie „selbst unentwirrbar mit den essentialistischen Gemeinplätzen, die mit Weiblichkeit assoziiert werden, verknüpft“ sei. (S. 200) Dieser Gedankengang ist auch in Bezug auf Krauß' Prosastück interessant, da sich die Frage stellt, ob nicht erst der Versuch der Analyse der Figuren unter dem Aspekt der Weiblichkeit bzw. Männlichkeit die Unterscheidung dieser Positionen erzeugt.

Als eine Art der „Demaskierung“ eines bestimmten Frauenkonzepts können zwei Nebenfiguren aus „Wie weiter“ – die früheren Nachbarinnen der Ich-Erzählerin Frau Breiner und Frau Anschmid – angeführt werden, die ausschließlich in Bezug zu ihrer Lebenskompetenz und Handlungskraft stehen. Über Frau Anschmid heißt es, sie habe immer betont, dass es in jeder Lebenslage weiter gehen müsse (S. 25). Einmal habe sie davon erzählt, wie 1945 ein Brandbombentreffer das Dach des Hauses aufgefetzt habe und es ihr gerade noch gelang, ihre zwei kleinen Kinder aus der verkohlten Wohnung zu retten. Drei Brüder und ihr Ehemann seien nicht aus dem Krieg zurückgekehrt (S. 26). Danach habe sie ihr Leben gemeistert, indem sie an den täglichen Ritualen festgehalten habe, die sie „durch alle Stadien ihrer Beschwerden und durch die Geschichte“ leiteten (S. 41). Eines Tages, so erinnert sich die Ich-Erzählerin, sei Frau Anschmid morgens schwach und wie gelähmt aufgewacht. Als der Arzt im Krankenhaus die Zeichen ihres nahenden Todes um ihren Mund herum gesehen habe, bat er Frau Anschmids Kinder kurz vor die Tür, um von ihnen „die Entscheidung über lebensverlängernde Maßnahmen

⁶⁸⁹ Apter: Demaskierung der Maskerade, S. 207ff.

⁶⁹⁰ Ebd., S. 178.

⁶⁹¹ Ebd., S. 187.

zu erlangen“. Sofort sei Frau Anschmids „klares und kraftvolles Nein“ durch die Tür herübergeklungen (S. 49).

Frau Breiner fällt ebenfalls durch ihre Entschiedenheit und Pragmatik auf: als sie nach der Wende arbeitslos geworden sei, habe sie nur kurze Zeit „nicht weiter“ gewusst. Dann habe sie ihren Kindern befohlen, den alten Campingtisch vom Dachboden zu holen, ihn vor dem Haus aufzustellen und mit einem neuen Wachstuch zu beziehen. Sie selbst habe sich ihre Arbeitskleidung aus dem Reichsbahnausbesserungswerk und warme Filzstiefel angezogen, ein Präsentationsköfferchen mit Parfümflakons und Nagellacken angeschafft und sich bis auf weiteres selbständige Avon-Beraterin genannt (S. 41).

Beide Frauengestalten führen die Theorie der Geschlechter-Maskerade ad absurdum. Frau Breiner und Frau Anschmid verkörpern einen vollkommen anderen Frauentypus; allenfalls könnten sie mit Butler als „Körper von Gewicht“ bezeichnet werden. Beide Frauen sind es gewohnt, anzupacken und hart zu arbeiten. Ihre gesamten Entscheidungen richten sich daran aus, das Wohl ihrer Familien zu sichern und das Leben mit größtmöglicher Würde zu meistern. Figuren wie Frau Breiner und Frau Anschmid verdeutlichen, dass Fragen der Geschlechtlichkeit und Sexualität nicht von Bedeutung sein müssen – weder für sie selbst noch für die literaturwissenschaftliche Betrachtung. Krauß' Schreiben nähert sich vielmehr der Lebenswirklichkeit des Menschen an, indem sie den geschichtlichen Kontext einbezieht und so einen größeren Realitätsbezug schafft. Aus dieser Perspektive besteht eine mögliche „Demaskierung“ der Geschlechter-Thematik darin, darauf aufmerksam zu machen, dass die „Maske“ oder „Hülle“ der Geschlechtlichkeit des Menschen nicht immer von Wichtigkeit sein muss.

3. Toma: Die Weite des Raumes und der „lesbische Phallus“

Im Folgenden möchte ich die leidenschaftliche Russin Toma – eine der drei „Liebesmenschen“ der Ich-Erzählerin – zunächst kurz vorstellen und außerdem erläutern, in welchem Bezug sie zur „Wie weiter“-Frage der Ich-Erzählerin steht. Auf dieser Basis werden weitere Aspekte zum Frauenbild, zum Subjektstatus der Frau und zur Liebeskonzeption genannt, die verdeutlichen, inwiefern hier von einer „Demaskierung“ des Konzepts der Geschlechter-Maskerade gesprochen werden kann.

In diesem Zusammenhang soll auch Butlers Ansatz des „lesbischen Phallus“ versuchsweise eingebunden werden, da dieser den Subjektstatus der Frau direkt in den Blick nimmt.⁶⁹²

Die Ich-Erzählerin lernte Toma „vor zwei Jahrzehnten“ auf einem verschneiten Flugplatz im Ural kennen (S. 19). Von Anfang an ist Tomas Wirkung auf sie so stark, dass sie tiefe Bewunderung für deren imposante und willensstarke Ausstrahlung empfindet. Während die Ich-Erzählerin in einer Schlange vor der Damentoilette wartet und die „prachtvollen Sowjetfrauen“ (ebd.) bestaunt, trifft sie ein scharfer, neugieriger Blick aus Tomas schwarzen Augen „und der stolze tatarische Vorfahr, der mich aus ihnen anblickt, fesseln mich seitdem an sie“ (S. 11). Sofort erscheint es der Ich-Erzählerin so, als wolle Tomas Blick sie zugleich spöttisch und voller Erwartungsfreude fragen, ob sie ihrer unmittelbaren Zukunft überhaupt gewachsen sei (S. 20). Diese ist wie gebannt von Tomas Stolz, ihrer Unbezähmbarkeit und ihrer Schönheit.

Tief beeindruckt die Ich-Erzählerin auch Tomas Entschlussfreude, sich der Weite des Raumes anzuvertrauen und damit sozusagen ein fast unendlich erscheinendes „Weiter“ zu verkörpern. Seit ihrer Scheidung vor ungefähr fünfzehn Jahren, nach der sie nach Moskau umziehen musste, bewegt sich Toma immer weiter Richtung Osten (S. 32). Inzwischen ist sie in Sibirien, in einer verlassenen Armeesiedlung, angekommen (S. 108). Sie selbst begründet ihre Ostbewegung damit, dass sie eine Nomadin ist, die an nichts hängt und es daher genießt, alles hinter sich lassen zu können (S. 11). Ebenso gesteht sie aber auch ein, dass der Westen ihr schlicht „zu klein“ ist. Sie könne mit einer dichten Besiedlung nichts anfangen und lächle daher nur, wenn jemand ihr vom Westen schwärme (S. 30). Tomas Fernliebe steht also nicht nur für eine konkrete, geographische Entfernung, sondern auch für das Loslassen jeder erlebten Kleinheit und Enge.

Auf die Frage der Ich-Erzählerin, wie es mit ihr weitergehe, antwortet Toma mit Enthusiasmus. Sie gibt zu bedenken, dass sie selbst dann, wenn sie sich still verhalte wie eine Maus im Schnee und sich nicht weitertraue, doch stets eine Spur ihres Lebens hinterlasse. In diesem Wissen dürfe sie nie zu lange zögern, „mein Herz, prägen wir uns der Erde ein, wo sie noch unbetreten ist!“ (S. 91) Sie solle selbstbewusst nur immer vorwärts streben. Die Welt liebe es, wenn jemand ihr Vorgaben mache:

⁶⁹² Butler: Körper von Gewicht, S. 89-133.

„Überlaß ihr nicht das Suchen und Entscheiden, das ist umständlich und kann danebengehen. Erspar den anderen Zeit und Irrtum, mach einfach die Vorgabe, kontrolliere nichts und drück die Wiederholungstaste! Und so weiter, und so alle, nach dem Vorbild der Wälder. So geht es vorwärts!“ (S. 95)

Die emphatische Aufforderung, sich auszuprobieren und mutig auszubreiten, entspricht Tomas tatkräftigem Naturell. Sie weiß, dass selbst die vermeintliche Wiederholung stets Neues ans Licht bringen wird, und scheut sich daher nicht, Gewohntes wieder aufzugreifen. Ihr unbezähmbares Vorwärtsdrängen, das sie auch in Liebesdingen auszeichnet, erinnert sehr stark an das Glühen und die Lebensfreude der Großmutter. Diese Frauengestalten kann nichts zurückhalten oder dazu bringen, sich dem Leben zu entziehen. In diesem Sinne sind sie wichtige Leitbilder für die sich vorsichtig vortastende Ich-Erzählerin und ihre Frage nach der Zukunft. Es fällt auf, dass Tomas Ostbewegung einer Art Ritual gleicht, das sie fast in einen erweiterten Bewusstseinszustand zu versetzen scheint. Als die Ich-Erzählerin ihr von dem dunkelhäutigen Mann im Eisbärbecken erzählt, gelingt es Toma sogleich, sich in die Situation einzufühlen. Sie vermutet, dass der Tote herausfinden wollte,

„wohin er geraten sei, wozu ihm der Alltag in einer europäischen Stadt nicht verständlich genug Auskunft geben konnte, deshalb suchte er eine magische Handlung, um zu verstehen.“ (S. 13f.)

Auch in diesem Beispiel wird deutlich, wie dicht die unterschiedlichen Collageelemente miteinander verwoben sind. Toma, die sich immer weiter in die weiße Weite Sibiriens hineinbegibt, versteht die magische Handlung des dunkelhäutigen Mannes intuitiv. Auch ihre Ostbewegung kann als Versuch der Offenbarung verstanden werden – sei es, um eine tiefere Wahrheit des Lebens zu durchdringen oder um das Leben der Menschen aus der Distanz besser überblicken zu können. Für die Ich-Erzählerin, die sich bisweilen wünscht, Toma möge zurückkehren oder zumindest nicht noch weiter fortziehen, symbolisiert sie auch die Unendlichkeit (S. 70). Diese stellt sich die Ich-Erzählerin, Tomas jetzigem Aufenthaltsort in Sibirien entsprechend, vor „wie den dunklen kosmischen Raum, nur weiß: ein weißes All.“ (S. 69f.) Tomas Art, Weite bzw. „Weiter“ zu verkörpern und damit die Sehnsucht der Ich-Erzählerin anzuregen, ist ausgesprochen vielschichtig: sie ist die Endlosigkeit der Weiten Sibiriens, sie ist Entgrenzung und Freiheit, sie ist das Eins-Werden mit der Weite des grenzenlosen Raumes. Neben den genannten Aspekten dient Toma der Ich-Erzählerin aber auch als Erinnerung an die Endlichkeit des Lebens, da sie darüber spricht, dass man in Sibirien verloren

gehen könne: „du kannst in schneeweißer Weite vorwegnehmen, was dir irgendwann im Dunkeln unter der Erde ohnehin geschieht.“ (S. 11) So betrachtet kann Tomas Ostbewegung als Symbol für die „Reise“ des Lebens insgesamt verstanden werden. Der weiße, unendliche Raum signalisiert in diesem Sinne Verlorengehen und Auslöschung. Da Toma als einer der Liebesmenschen der Ich-Erzählerin positive Qualitäten der Sehnsucht und der Liebe verkörpert, kann sicherlich auch von Losgelöstheit, Selbstaufgabe und Hingabe gesprochen werden. Das „weiße All“, das sich die Ich-Erzählerin vorstellt, symbolisiert überdies eine ursprüngliche Reinheit und Klarheit, die jegliche „Wie weiter“-Frage auflöst.

Dass Toma eine vorwärts strebende Persönlichkeit ist, zeigt sie auch in ihrem Liebesverhalten. In ihren Briefen an die Ich-Erzählerin schreibt Toma häufig: „Nun zur Liebe, vorwärts!“ (S. 62) Dieser Tatendrang auch in Liebesdingen erfüllt die Ich-Erzählerin wiederholt mit Freude, da sie sie sowohl als Ermutigung wie auch als Gewährwerden der Kostbarkeit und Intensität der Liebeserfahrung versteht. Sie erinnert sich an Tomas ersten Besuch bei ihr im Westen, bei dem sich diese leidenschaftlich in einen Niederbayer, der zur selben Zeit im Osten zu Besuch war, verliebte:

„Blitzschnell schlang sich ihre entschiedene Intelligenz in sein sanftes, träges Gemüt, ohne dort auf eine Gegenkraft zu treffen, stattdessen auf ein betörtes Erstaunen, einen langen bebenden Atemzug.“ (S. 30)

Die Liebe zwischen den beiden so unterschiedlichen Persönlichkeiten, die nicht einmal eine gemeinsame Sprache zur Verfügung haben, erstaunt die Ich-Erzählerin zutiefst: „Ich schaute von einem zum anderen und sah, wie frei die Liebe ist, wenn alles fehlt, womit sie sich rechtfertigen ließe.“ (Ebd.) Tagelang laufen Toma und ihr Niederbayer eng umschlungen umher und beschließen am Ende ihrer Reisezeit verzweifelt, dass sie sich unbedingt wiedersehen müssen (S. 31). Daher reist er wenig später nach Moskau, wo Toma, inzwischen geschieden und Mutter eines kleinen blonden Jungen, nun lebt. Allerdings kann der Niederbayer seine Reise nicht ohne seine deutsche Ehefrau organisieren, was Toma in rasende Wut versetzt. Sie ist allerdings nicht wütend vor Eifersucht, wie man vermuten könnte, sondern, weil die ihr präsentierte Konkurrentin nicht ihren Ansprüchen entspricht. In einem Brief an die Ich-Erzählerin schreibt sie mit feuerroter Tinte: „Niemals und nicht mit mir!“ (S. 42) Eine derartige Rivalin beleidige sie:

„freundlich, höflich, gutmütig, matter Handschlag, leerer Blick, ohne ein Fünkchen Feuer des Himmels, ganz ohne Hochspannung des Geistes! Das würde kein Russe wagen.“ (S. 42f.)

Die ganze Episode offenbart Toma als entschiedene Eroberin, die sich aus vollem Herzen der Liebe hingibt. Sie verkörpert gleichzeitig eine feurige, stürmische Liebe wie auch eine sehr unabhängige und selbstsichere Haltung. Im Vergleich zur Bestimmung der Geschlechterbeziehung, wie Lacan sie vornimmt, fällt hier sofort auf, dass Krauß⁶⁹³ die Positionen umdreht: *Sie* nimmt von ihm Besitz; schlingt sich blitzschnell „in sein sanftes, träges Gemüt“, ohne „auf eine Gegenkraft zu treffen.“ (S. 30) *Sie* ist „entschiedene Intelligenz“ (ebd.), die das bei der Konkurrentin erwartete „Feuer des Himmels“ und die „Hochspannung des Geistes“ (S. 42f.) mit Sicherheit für sich beanspruchen würde. *Er* hingegen verkörpert Qualitäten, die Lacan dem Wesen der Frau zuordnen würde: Passivität, Empfänglichkeit und etwas Unspezifisches.⁶⁹³

Auch eine weitere Textstelle lässt darauf schließen, dass Tomas leidenschaftliches Verhalten das von Lacan beschriebene Geschlechterverhältnis gewissermaßen durchkreuzt. Bei einem Besuch der Ich-Erzählerin in Moskau kurz vor der Wende steuert Toma sie einmal in ihrem alten Moskwitsch in rasender Geschwindigkeit durch die Stadt. (S. 36ff.) Während ihr, der Ich-Erzählerin, diese wilde Fahrt als lebensgefährlich erscheint, ruft Tomas engelsgesichtiger Sohn auf dem Rücksitz begeistert: „Mamotschka fährt wie ein wütender Mann!“ (S. 36) Toma erwidert daraufhin lachend, jeder sehe es ja: dies sei „die Stunde der Männer“; plötzlich wollten sie

„kämpfen und schießen und schön wär’s, wenn sie Spanisch sprächen, das gäbe ihnen was Edles. Sonst schlafen sie. Unsere Frauen stehen in der Warteschlange nach Brot an. Das ist sie, unsere slawische Natur! Aber warte nur!“ (S. 37)

Während den Männern Kampfeslust und Edelmut einerseits und Trägheit und Alltagsferne andererseits zugeschrieben werden, sind die russischen Frauen hier eindeutig diejenigen, die sich der Wirklichkeit des Menschen zuwenden, sich kümmern und tatkräftig handeln. Wie bereits bei Frau Breiner und Frau Anschmid deutlich wurde, zeigt sich auch hier, dass den Frauen in „Wie weiter“ Alltagstauglichkeit sowie die Fähigkeit, anzupacken und für ihre Familien zu sorgen, zugesprochen werden. Angeregt

⁶⁹³ Lacan: Seminar 20, S. 88.

durch die Theorien könnte man mit Lacan sagen, dass diese Frauen sozusagen „phallisch“ sind, da sie das „Haben“ von Handlungsmacht und Selbstbestimmtheit für sich beanspruchen.⁶⁹⁴ Butler spricht vom „lesbischen Phallus“, um die Koppelung an den männlichen Körper aufzulösen und den weiblichen Körper selbst als Bezugspunkt zu setzen.⁶⁹⁵ Da zwischen Toma und der Ich-Erzählerin keine lesbische Liebesbeziehung vorliegt, sondern vielmehr intensive Nähe und Vertrautheit, müsste man hier von einem „weiblichen Phallus“ sprechen, womit allerdings nichts anderes benannt wird als das zuvor Beschriebene. Dass Krauß‘ Schreiben den weiblichen Körper als starken „Bezugspunkt“ setzt, zeigt eine weitere Textstelle, die als Anspielung auf Tomas‘ Potenz gelesen werden kann.

Während der Montagsdemonstrationen im Herbst 1989 reist die innerlich stark aufgewühlte Ich-Erzählerin nach Moskau, weil sie Angst hat, dass es zu einer gewaltsamen Eskalation der Proteste kommen könnte (S. 34). Sofort fühlt sie sich beschützt und aufgehoben: „Toma öffnete ihren Pelz, nahm mich gefangen und führte mich in eine kleine Wohnung inmitten eines Moskauer Stadtteils aus Plattenbauten“ (ebd.). Dieses Bild des geöffneten Pelzmantels löst verschiedene, ganz wesentliche Assoziationen aus: zunächst einmal fällt die Aufnahmebereitschaft und Fürsorglichkeit von Toma auf. Sie strahlt eine große mütterliche Ruhe und Zärtlichkeit aus, was die Ich-Erzählerin fast wie ein Schutz suchendes Kind erscheinen lässt. In diesem Sinne erinnern ihre Worte an das Erleben des siebenjährigen Kindes, das vom Geruch und der Stärke eines norwegischen Mannes in Bann gezogen wird. Beide Momente beinhalten eine Erotik, die sich aus der Wärme und Geborgenheit der Situation speist. Offensichtlich ist auch, dass das Beziehungsverhältnis jedes Mal durch ein kindliches Schutzbedürfnis geprägt ist, das in Erfüllung geht und so zu einem spezifischen Gefühl des Loslassens führt.

Pelze und Pelzmäntel gelten in literarischen Texten zudem häufig als Verweis auf den weiblichen Körper. Allerdings wird dieser üblicherweise durch den Blick eines männlichen Betrachters fetischisiert, der die jeweilige Frau so zum Objekt seines Begehrens macht.⁶⁹⁶ Diese Konstellation trifft auf das von Krauß entworfene Beziehungsgefüge nicht zu, weshalb es sinnvoll erscheint, auch hier mit Butler von

⁶⁹⁴ Vgl. Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 129f.

⁶⁹⁵ Vgl. Butler: Körper von Gewicht, S. 98.

⁶⁹⁶ Vgl. Solomon-Godeau: Die Beine der Gräfin, S. 102f. Bernheimer: Manets *Olympia*: Der Skandal auf der Leinwand, S. 151.

einem „lesbischen Phallus“ bzw. einem „weiblichen Phallus“ zu sprechen.⁶⁹⁷ Die genannte Textstelle streicht die Vollständigkeit, Stärke und Potenz von Tomas Körper deutlich heraus und nennt überdies die Wirkung auf die Ich-Erzählerin als weibliche Betrachterin.

Was in Bezug zu den bereits dargestellten Frauengestalten deutlich wurde – ihr Selbstbewusstsein und ihre Leidenschaftlichkeit in Liebesdingen – scheint für Toma in besonderem Maße zu gelten. Der Text betont ihre sexuelle Potenz und kompromisslose Entschiedenheit bei der Gestaltung ihres Liebeslebens. Im Sinne des „lesbischen Phallus“, der von Butler entworfen wurde, um den weiblichen Körper aus der ihm zugewiesenen, defizitären Position zu entlassen und die Frau als Subjekt ihres Begehrens beschreiben zu können, führt Toma die Absolutheit der weiblichen Subjekt-Position vor.⁶⁹⁸ Diese ist so stark und einflussreich, dass die Ich-Erzählerin sogar von einer Gefangennahme durch ihre Freundin sprechen kann. An dieser Stelle schließt sich der Kreis; denn Tomas Einzigartigkeit verweist hier wiederum auf die Weite des Raumes: seine Macht, Vollkommenheit und Ausschließlichkeit.

Frauenfiguren wie Toma, die Ich-Erzählerin, Mutter und Großmutter oder die Nachbarinnen können als Beweis einer Art „Demaskierung“ der Maskerade-Theorie verstanden werden, weil sie ein Gegengewicht bieten, durch das sich der Blick auf bestimmten Stereotypen entsprechenden Frauengestalten relativiert. „Wie weiter“ bietet eine Ergänzung zu den Geschlechter-Theorien, die stets auf ein bestimmtes Weiblichkeitskonzept fixiert sind und so oft das gelebte Alltagsleben aus den Augen verlieren. Diese Relativierung und Anpassung an das reale Leben leistet Krauß, ohne auf ein hohes künstlerisches Maß zu verzichten.

4. Maskenlose Beziehungen zum Anderen

Bei der Beschreibung der Beziehung zwischen den Frauen ist bereits deutlich geworden, dass sie eine besondere Verbundenheit und ein unmittelbares Verständnis der Sehnsüchte und Bedürfnisse der jeweils Anderen empfinden. Im Folgenden soll die Beziehungsqualität zwischen der Ich-Erzählerin und ihren weiteren Liebesmenschen –

⁶⁹⁷ Vgl. Butler: Körper von Gewicht, S. 111.

⁶⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 131ff.

dem über achtzigjährigen Juden Leo und ihrem Liebespartner Roman – nähere Betrachtung finden, um so die Unterschiede zu den Romanen von Rávic Strubel und Hacker sowie den Aspekt der Offenbarung, der bereits in Bezug zum Frauenbild genannt wurde, noch deutlicher herauszuarbeiten.

4.1 Leo: Weitblick und Wertschätzung

Während Toma den Raum-Aspekt der Weite verkörpert, versinnbildlicht der Liebesmensch Leo das „Wie weiter“ im Hinblick auf den Blick in die Zukunft bzw. den Verlauf der Zeit. Leo, ein ursprünglich aus Wien stammender Jude, emigrierte in den Dreißiger Jahren nach New York (S. 10), wo er die Ich-Erzählerin auf der Aussichtsplattform einer der Türme des World Trade Center kennen lernt (S. 24). Seine Lebensgeschichte wird nur kurz angeschnitten: die vielen Toten seiner Familie und seines früheren Lebensumfeldes, seine Flucht nach Amerika und seine spätere Rückkehr als Soldat mit der Army (S. 72). Im Gespräch mit der Ich-Erzählerin erinnert er sich an seine letzten Monate in Wien. Er habe damals „alles gesehen“, aber dennoch sei sein Vorstellungsvermögen wie „gelähmt“ gewesen. Das Gehirn versperre sich anscheinend einem zu großen Schrecken, um die „gewaltige Anstrengung“ der Bewusstwerdung nicht leisten zu müssen. Wahrscheinlich habe ihm die gefährliche Situation seiner Flucht auch zu viel „Überlebensenergie“ abverlangt und seine Vorstellungs- oder Erinnerungskraft geschwächt (S. 28). Er selbst als Überlebender, so gibt er auf die „Wie weiter“-Fragen der Ich-Erzählerin zu bedenken, sei die „fragile Verkörperung“ oder auch der klare „Nachweis“ einer möglichen kommenden Zukunft (S. 29). Die Ich-Erzählerin gesteht ihm jedoch, dass sie es nicht schafft, sich die Zukunft vorzustellen, da sich stets „eine Bodenwelle aus der Erde“ erhebe, die ihr die Fernsicht verwehre (S. 27f.). Leo kann über ihre Ungeduld nur gutmütig lächeln und sie darauf hinweisen, dass alle Menschen „Kinder“ bzw. Unwissende bleiben müssen, wenn es um die Zukunft geht. (S. 29) Leos Lebenserfahrung, die die Ich-Erzählerin als Fernsicht oder Weitsicht interpretiert, wird wiederholt thematisiert und in Bezug zu seinen Seheigenschaften und seinem Sehvermögen gesetzt. Bereits bei ihrer ersten Begegnung glaubt die Ich-Erzählerin, er habe aufgrund seines starken Schielens die Fähigkeit, den gesamten Erdball mit einem Blick zu überschauen:

„Ich stellte mir einen extremen Weitwinkel vor, an dessen Rand ich war. Ich fragte mich, ob er wie ein Tier die beiden gegenüberliegenden Seiten der Welt sehen konnte.“ (S. 21)

Während ihrer späteren Telefonate wird deutlich, dass er zwar eine besondere Weitsicht besitzt, sich diese allerdings stärker auf seine reichhaltige Innenwelt bezieht. Er erzählt nämlich, dass er seit Kindertagen auf dem linken Auge fast blind ist und nun, im Alter, auch auf dem rechten Auge die Sehfähigkeit zunehmend verliert (S. 91). Vorsorglich habe er zwanzig Aufnahmekassetten gekauft, um seine Lebenserinnerungen dann mündlich festhalten zu können. (S. 92) Die sorgenvolle Ankündigung seiner kommenden Erblindung führt bei der Ich-Erzählerin zu einem emphatischen Ausruf, der beide unmittelbar erfreut: „Wie weit muß man sehen können, um die Außenwelt für weiter zu halten als die Innenwelt?“ (Ebd.)

Dass diese Innenwelt für die Ich-Erzählerin eine wichtige Quelle des Zuspruchs ist, wird besonders durch ihre wiederholten Fragen, wie es weiter gehen werde, deutlich. „Ganz einfach“ sei das Weitermachen, bekundet Leo freundlich, sie solle „irgendwas“ machen, „eine beliebige kleine Handlung, als ob du würfelst.“ (S. 10) Sofort verändere sich die Lage und sie werde augenblicklich wieder neugierig auf das Kommende. Dies solle sie bis an ihr Lebensende so halten und auf diese Weise zur ursprünglichen Art des Menschen, weiter zu machen, zurückkehren (ebd.). Wichtig sei allerdings, dass sie das Nachdenken und Zweifeln einstelle und eine konkrete Handlung begehe (S. 13). Sie dürfe sich in diesem Fall auf seine Lebenserfahrungen verlassen, die es ihm erlaubten, sich der Welt von heute immer wieder neu und offen zuzuwenden: „alles ist in Bewegung. Wenn's stockt, ist man's jedesmal selbst.“ (S. 10) Als die Ich-Erzählerin einwirft, man könne doch auch aus den Mustern seines Verhaltens eine Berechnung der Zukunft anstellen, wehrt Leo ab (S. 71). Muster gefielen den Menschen, da sie einen stabilen Charakter der Dinge vorgaukelten; ein starres, fest gefügtes (Ich-)Konzept, das die Unvorhersehbarkeit des Lebens auflöse, gebe es aber nicht (S. 71f.). Abermals weist er die Ich-Erzählerin zurecht: „Von dir wird nichts bleiben, wenn du beharrst. Was beharrt, bricht. Bleibe weich!“ (S. 72) Hüten solle sie sich vor jeder Lebensroutine, die sie doch nur künstlich schone und gelähmt halte, anstatt ihr Frische, Scharfäugigkeit und spielerische Freude zu verleihen (S. 73). Selbst kleine, zaghafte Schritte könnten wichtige Meilensteine sein, weil sie jedes Mal „das Umgebungsfeld weiträumig in Aktion versetzen, deren auslaufende Wellen kühn und entschieden sein können.“ (S. 40) Sie solle sich bewusst machen, dass jeden Tag „eine neue Mutation“ der Welt auf sie

warte, durch die sie stetig ihre Richtung korrigieren könne. (S. 72f.). Aus Erfahrung wisse er, dass die Möglichkeiten des Lebens mit der Zunahme der Lebensjahre deutlich ansteigen: „Das Dasein wird weiter, je länger es dauert.“ (S. 73) Seinen eigenen Tod zu akzeptieren, führe unweigerlich dazu, sofort alles tun zu können und augenblicklich alles zu haben, was man wolle und brauche. Dies mache „unschlagbar“ für den Rest der Lebenszeit (S. 93). Diese lebensbejahende Haltung begrüßt die Ich-Erzählerin mit dem leidenschaftlichen Ausruf: „Mir fehlt alles, Leo, und ich weiß nicht, was!“ (S. 93) Leo bekundet ihr daraufhin lachend, dies liege an ihrer sprühenden Lebendigkeit. Das Leben sei eben genau das, wo immer etwas fehlt (ebd.).

Dieser Dialog benennt sehr treffend die von Lacan beschriebene Erfahrung des Mangels. Im Leben scheint immer irgendetwas zu fehlen, ohne dass klar wäre, was dies sein könnte. Auf jeden Augenblick der Erfüllung folgt unmittelbar ein Augenblick des Begehrens, der Suche oder der empfundenen Unvollständigkeit. Je lebendiger, emphatischer oder leidenschaftlicher sich die Ich-Erzählerin erlebt, desto intensiver berührt sie auch die Erfahrung der Nicht-Erfüllung bzw. des Mangels, der ein neues Begehren hervorbringt. Im Falle der Ich-Erzählerin ist dieses Begehren darauf gerichtet, unbedingt wissen zu wollen, was ihr die Zukunft bringt, um ihr so vorbereitet entgegenzutreten zu können. Im Grunde sehnt sie sich danach, jemand zu sein, der seine Zukunft bereits erlebt hat, um sie danach nicht nur tatsächlich, sondern vor allem bewusster und intensiver erleben zu können. Leo findet ein überaus stimmiges Bild für diesen absurden Wunsch:

„Du willst erleben, was vor dir war, und was dich erwartet, willst du auch schon haben. Du willst Ei und Larve und Schmetterling gleichzeitig sein. Sag mir, was unmöglicher ist!“ (S. 55f.)

Das Bild der Gleichzeitigkeit von Ei, Larve und Schmetterling erfasst das Begehren der Ich-Erzählerin genau: sie begehrt, alles zur selben Zeit zu sein, ohne Einschränkung und ohne noch Unbekanntes. Als sich die Ich-Erzählerin ihres utopischen Wunsches gewahr wird, reagiert sie in der für sie typischen, nämlich euphorischen Art und Weise. Sie ruft nämlich aus: „Ich will dich heiraten, Leo!“, was er mit zärtlicher Stimme korrigiert, sie wolle in Wirklichkeit mit dem Leben verheiratet sein (S. 56). Auch darin fühlt sich die Ich-Erzählerin durch und durch erkannt, so dass sie nun noch mehr den Wunsch empfindet, ihn zu heiraten:

„Weil es so unmöglich war, so surreal und utopisch, womit ich das Heiraten endlich ein für allemal gerettet hätte vor den Pragmatikern und dann: nichts wie das Weite suchen damit!“ (Ebd.)

Diese Idee passt zur schwärmerischen Art der Ich-Erzählerin, die auch in der Liebe wünscht, jeder Enge zu entfliehen und zu einem unmittelbaren Empfinden (die Erfahrung der „reinen Substanz“) zurückzukehren. Die Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin und ihrem Liebesmenschen Leo wird getragen von ihrer Bewunderung für seine – der kunstvollen Ausgewogenheit des Mikado-Spiels ähnelnden – Lebensweisheit. Es fällt auf, dass beide auf sehr direkte und ehrliche Art und Weise miteinander kommunizieren. Die Ausrufe der Ich-Erzählerin überraschen durch ihre Unmittelbarkeit, die ihrer Offenheit gegenüber den Menschen und der Welt insgesamt entspricht. Auch in anderen Zusammenhängen scheut sie sich nicht, ihre Gefühle direkt auszudrücken. So bekundet sie beispielsweise, dass sie ihre Mutter, deren Kindheit im Krieg sie niemals nachvollziehen könne, zutiefst liebe (S. 84). Ihre Liebe gesteht sie auch Leo immer wieder, so beispielsweise bei einem Café-Besuch, als sie ihm anvertraut, dass sie sich in seiner Nähe wie „für immer gefunden“ fühle (S. 100). Danach umschlingt sie über den kleinen Tisch hinweg Leos Hals und genießt das Gefühl seiner Hände auf ihren Schultern. Sie bittet ihn, für einen Augenblick in dieser unbeholfenen Umarmung zu verweilen, da sie erkennt, dass diese ihre fortdauernde Sehnsucht abbildet: „Ein Mensch, der lange vor mir da war, umarmt mein Leben.“ (Ebd.) Die Beziehung der Ich-Erzählerin zu Leo kann auch hier eindeutig als ein Akt der Selbstoffenbarung verstanden werden – eine Enthüllung ihrer Gedanken und Gefühle, die dem anderen gegenüber nichts zurückhält.

Ihre unmittelbare Begegnung hebt sich deutlich von den Beziehungsqualitäten in „Kältere Schichten der Luft“ und in den „Habenichtsen“ ab. Während Krauß ein maskenloses, unverstelltes Miteinander präsentiert, gestaltet Rávic Strubel das Begehren, eine ungewöhnliche, auch von der Norm abweichende Beziehung zu erschaffen und zu inszenieren. So faszinierend dieses Unterfangen ist, kommt es doch nicht ohne illusorische Vorstellungen aus, die zuletzt sogar gewaltsam zerstört werden. Das Kunstvolle bei Krauß ist meiner Ansicht nach, dass sie etwas Neues – die Offenbarung zwischen den Liebesmenschen – vorführt, das tatsächlich realisiert werden kann. Während die Beziehung zwischen Anja/Schmoll und Siri das von Butler

sogenannte „alternative Imaginäre“⁶⁹⁹ bereichert und den Möglichkeitsraum geschlechtlicher Beziehungen vergrößert, verweist „Wie weiter“ auf eine subtile Veränderung des Imaginären. Indem Krauß den Fokus darauf legt, Beziehungen zu gestalten, die durch ihre unmittelbare Zugewandtheit wirken und nah an die Liebesbedürfnisse der Menschen heranrücken, ermöglicht sie gleichfalls ein Neubedenken möglicher Beziehungsqualitäten. Dass Krauß im Vergleich zu den Täuschungs- und Enttäuschungsprozessen der „Habenichtse“ eine tiefe Verbundenheit zwischen den Menschen vorführt, steht außer Frage. Während es Hacker darum geht, die Zerstörung zwischenmenschlicher Beziehungen bzw. der Beziehung des Menschen zu sich selbst durch das Erleben von Terror und Gewalt zu zeigen, ermöglicht „Wie weiter“ eine hoffnungsvolle Perspektive. Die dort zu findenden Beziehungen sind durch gegenseitiges Erkennen und Anerkennen geprägt, wodurch die Wertschätzung jedes einzelnen Menschen in den Vordergrund gerückt wird.

4.2 Roman: Der männliche Held und seine Ängste

Der dritte der Liebesmenschen der Ich-Erzählerin ist ihr Partner Roman, der, während sie über die Zukunft nachsinnt, noch schlafend im Bett liegt. Ebenso wie die Lebensgeschichten von Toma und Leo in Bezug zu politisch-geschichtlichen Ereignissen stehen – Emigration während der NS-Zeit, Begegnung auf den Türmen des World Trade Centers kurz vor den Anschlägen des 11. September, Stalinismus –, sind auch Roman und die Ich-Erzählerin in einen bestimmten geschichtlichen Kontext eingebunden. Ihre erste Begegnung findet nämlich während der Montagsdemonstrationen in Leipzig statt. Dort sieht die Ich-Erzählerin Roman in der ersten Reihe gehen: „Wir wechselten einen Blick, der keinen zweiten nötig hatte.“ (S. 32) Im nächsten Augenblick wird sie von der Menschenmenge umspült und weggedrängt. Als sie Roman später sucht, übersieht sie zwar die Nachrichten, die er an Bäumen und Lichtmasten für sie aufgehängt hat, fühlt aber dennoch, dass „ein sanfter Appell“ von ihnen ausgeht, der sie emotional an ihn bindet (S. 33f.). Während Roman Nacht für Nacht inmitten der skandierenden Menge steht und nach ihr Ausschau hält,

⁶⁹⁹ Butler: Körper von Gewicht, S. 133.

irrt die Ich-Erzählerin überwältigt von der aufgeheizten Atmosphäre durch die Stadt (S. 38). Zugleich verängstigt und euphorisiert, überlässt sie sich

„dem lang ersehnten Schauspiel, dem dahinschießenden Strom der Geschichte, um einmal in ihm verlorenzugehen, ehe er vielleicht für Jahrzehnte erstarren würde.“ (S. 39)

Schließlich sind sie glücklich, sich wiederzufinden:

„Roman fischte mich mit dem zweiten Blick heraus, faßte nach meiner Hand und zog sie mit einem behutsamen Zug in sein Hemd und an sein Herz, wo sich augenblicklich winzige spitze Zähne in sie verbissen. Kleine Zierbisse mit zartem, entschlossenem Fauchen.“ (Ebd.)

Krauß verbindet hier die Liebe auf den ersten Blick zwischen der Ich-Erzählerin und ihrem Liebesmenschen Roman mit der Erregung und Intensität der Stimmung während der Montagsdemonstrationen. Das Bild des zärtlichen Verbeißen zwischen Herz und Hand zeigt auf überraschend kunstvolle Art und Weise die Entschlossenheit und Kompromisslosigkeit der Beziehung.

Unmittelbar nach dem Mauerfall, so schreibt die Ich-Erzählerin weiter, vollzieht Roman, der sich zuvor lautstark für den Umbruch einsetzte, einen erstaunlichen Wandel. Er stellt das Sprechen vollständig ein und setzt sich so von den vielfältigen Urteilen über die Ereignisse, die nun auf die Menschen einprasseln, ab (S. 43). Aus aller Welt sei eine Art Echo „in konzentrischen Kreisen“ nach Deutschland zurückgeschallt, „um uns zu erklären, was mit uns geschehen war.“ (S. 44) Romans letzte Worte, bevor er für Monate verstummte, entsprächen dem Spruchband, das er Wochen zuvor in der ersten Reihe der Demonstrationen durch die Stadt getragen hatte: „Die Freiheit des Wortes, [...] ich nehme sie mir!“ (Ebd.) In dieser Zeit des Schweigens habe die Ich-Erzählerin ihren neuen Partner erst richtig kennen gelernt. So bewundert sie nun, dass Roman es sich erlaubte, innezuhalten, während alles um ihn herum vorwärts drängte. Ihr fällt außerdem auf, dass sich so etwas wie „kleine Wirbel“ um ihn herum bildeten, in deren Zentrum „Achtsamkeit und Zartheit“ gesammelt waren und von denen „ein Wärmestrom“ ausging, „in den hat er alles Sagbare verwandelt, vom Unsagbaren ganz zu schweigen.“ (S. 93f.) Zudem beobachtet sie, dass das Schweigen Romans vor allem von Kindern sofort wahrgenommen wurde und sie in seine Nähe zog (S. 45). Gemeinsam hockten er und die Nachbarskinder in dieser Zeit manchmal vorm Haus:

„Das Rasenstück gehörte noch immer ihnen oder allen oder niemandem. Wo war der Unterschied? Es schien vollkommen überflüssig, darüber nachzudenken. Unter den Freiheitsarten war diese die selbstverständlichste auf Erden, man spürte sie gar nicht.“ (Ebd.)

Obwohl die Ich-Erzählerin die Zentrierung ihres Liebesmenschen Roman bewundert, hadert sie auch mit seinem Schweigen während der Zeit nach dem Mauerfall, da sie sich gerne durch „Wortzauber“ erobern lässt (S. 70). Diese besondere Wirkung sei ihr vertraut, sie fühle sie

„aus dem Spitzentanz seines Denkens entstehen, das sich losgerissen hat aus der Schwerkraft und ebenso leidenschaftlich wie beherrscht übers Parkett fegt, durch meine sämtlichen Zellen, die weich, nachgiebig und glänzend werden, von denen der Saft tropft, wozu schon die einzigartig eigenwillige Darstellung der Welt ausreicht.“ (S. 71)

Allerdings habe Roman ihr diese besondere Verführung zunächst verweigert, indem er konsequent keine Voraussagen machte und nichts in Aussicht stellte. In dieser ersten Zeit habe sie sich daher nicht vorstellen können, wie es mit ihnen als Liebespartner weitergehen werde (ebd.); das Warten aber habe sich gelohnt, denn Monate später habe Roman all seine zurückgehaltenen Worte „in einen nichtendenwollenden, haarfeinen Kosestrom“ verwandelt, der sie „sprachlos eingesponnen“ habe (S. 88). Alles Sagbare habe er dann endlich wieder in die Welt gebracht, „vom Unsagbaren ganz zu schweigen.“ (S. 94)

Aufgrund seines beharrlichen Protests und seiner mutigen Haltung während der Montagsdemonstrationen bezieht die Ich-Erzählerin Roman ebenfalls in ihre „Wie weiter“ – Fragen ein. Sie assoziiert sein Verhalten mit einem beeindruckenden mittelalterlichen Helden, von dem sie, wenn er aufwache, mit Sicherheit „Minne“ erwarten könne (S. 57). Zärtlich betrachtet die Ich-Erzählerin ihn im Schlaf und stellt sich vor, dass er sich durch „sein Nachtepos, eine mannhafte Welt“ hindurchträume (S. 9). Wahrscheinlich, so vermutet sie, kämpfe er gerade mit wilden Tieren oder reite „voll aufgerüstet und mit Standarte auf einen Ritter zu, dem er gleich das linke Auge ausstechen“ müsse (ebd.). Tagsüber, so betont sie, sei er stattdessen „beherrscht“ und weigere sich, mit ihr zu streiten. Nur wenn sie ihn in seinen Träumen beobachte, könne sie erahnen, dass es „ein großes Heldenepos ist, durch das sein Nachtlebensweg führt, steinig, gefährlich und jahrein, jahraus immer weiter.“ (Ebd.) Das Bild, das die Ich-Erzählerin hier entwirft, sagt wenig über Romans tatsächliche Persönlichkeit und viel

über die Vorliebe und Vorfriede der Ich-Erzählerin aus. Ihr Blick und ihre Liebe zu Roman machen ihn zu einem furchtlosen, starken Helden epischer Größe und Ausdruckskraft. Ihr Tonfall ist dabei neckisch, spielerisch und leicht spöttisch. Aus einer späteren Textstelle geht hervor, dass die Ich-Erzählerin Roman auch die Stärke der innerlichen Sammlung, die sie selbst beim Mikado-Spiel fasziniert, zuweist. Während sie ihm erwartungsfroh zuflüstert, dass sie auf sein Erwachen und seine Küsse warte, vermutet sie, dass sich hinter seiner angestregten Stirn noch

„die üblichen Dramen abspielen, männliche Riten, Ritterspiele, Kampfkünste, das Bogenspannen, Geduldsübungen für die Kraft und Feinheit des Blicks, des Griffs, die gesammelte Zurückhaltung, die Sammlung überhaupt, die Sammlung sämtlicher Impulse, auf den Augenblick hin, da er erwacht und sich erinnert, was ich erwarte: Minne.“
(S. 57)

In den Liebeswünschen der Ich-Erzählerin kommt die Leidenschaftlichkeit und Abenteuerfreude zum Ausdruck, die sie selbst bei Toma und ihrer Großmutter so bewundert. Ihr Partner Roman hingegen bleibt in diesem Zusammenhang als Person fast unkenntlich, da er vielmehr als Objekt und Projektionsfläche ihres Begehrens zu dienen hat. Das bekannte Schema der Frau als Objekt männlicher Lust, das auch von Lacan in seiner Beschreibung des Geschlechtsverhältnisses beschworen wird⁷⁰⁰, findet hier keine Bestätigung. Ganz im Gegenteil führt Krauß die Umkehrung dieser Betrachtungsweise vor, indem sie der Ich-Erzählerin einen aktiven, genussvollen Status zuweist und ihren schlafenden Bettpartner als ihren Heldentraum gestaltet. Wie die Beschreibung des Frauenbildes bereits gezeigt hat, ist sie das Subjekt des Geschehens. Er hingegen ist die Projektionsfläche ihres Begehrens, dem in diesem Augenblick das Potential einer Erfüllung geradezu epischer Ausmaße angedichtet wird. Gerade die Tatsache, dass er noch schläft und sie auf sein Erwachen warten muss, regt ihre Vorstellungskraft noch zusätzlich an. Ihr Begehren wächst, je länger sie warten muss und je mehr Zeit sie hat, sich sein Verhalten nach dem Wachwerden auszumalen. Während der Begriff der Projektionsfläche häufig einen negativen Beiklang besitzt, da er einen Objekt- bzw. Abhängigkeitsstatus vom Blick des Betrachters impliziert, ist die Projektion hier durch ihren spielerischen, zärtlichen Gestus durchaus positiv einzuschätzen. Sie wirkt eher wie eine Art Inspiration des Begehrens, die mit dem Genuss eines das Kommende vorwegnehmenden Träumens einhergeht. Der übliche Kritikpunkt, dass eine Person, die

⁷⁰⁰ Lacan: Bedeutung des Phallus, S. 131.

zum Objekt des Begehrens wird, einen Mangel an Anerkennung und Wertschätzung erfährt, ist in „Wie weiter“ nicht gegeben. Vielmehr kann man sagen, dass der liebevolle Blick der Ich-Erzählerin die Einzigartigkeit ihres Liebespartners erst voll zum Ausdruck bringt.

Krauß ist überdies so klug, der zärtlichen Heldenidealisierung der Ich-Erzählerin einen ernsten Hintergrund zuzuschreiben, der dem vorweggenommenen Liebesspiel Tiefe und Brisanz verleiht. Am Ende des Prosastücks stellt sich die Ich-Erzählerin abermals Romans Ritterträume vor, gibt aber dann überraschend zu bedenken, dass ihn wohl jede Nacht

„eine andere Armee zum Militärdienst [einzieht], er hat schon weltweit gedient, unter Rommel, dem Wüstenfuchs, in Napoleons letztem Heer, zum Falklandkrieg wurde er gezogen, in die Apokalypse Now gepreßt, an die Tschetschenienfront geworfen, von Tutsi und Hutu gelyncht, auf dem Gazastreifen angeschossen, die Zeit dazwischen sitzt er in berüchtigten Militärgefängnissen ab.“ (S. 108)

Aus dem Träumenden wird hier ein politisch und moralisch höchst sensibler Mann, der die Kriege der letzten Jahre und Jahrzehnte detailliert verfolgt hat und noch im Schlaf von den Bildern der Gewalt und Grausamkeit gequält wird. Dieser Realitätsbezug sorgt dafür, dass die liebevoll-verliebte Perspektive der Ich-Erzählerin auf ihren Partner nicht als verkitscht romantisierender oder illusorischer Blick missverstanden werden kann. Das spielerisch-ironische Männerbild, das zuerst entworfen wurde, verwandelt sich am Ende von „Wie weiter“ in eine Konfrontation mit der Realität der oft als männlich bezeichneten Lebensbereiche von Krieg und Gewalt. Krauß versteht es hier, den vermeintlich träumenden Helden wie auch die sehnsuchtsvoll glühende Ich-Erzählerin in der Wirklichkeit der Zeitgeschichte zu verankern und dem Prosastück auf diese Weise Tiefe zu verleihen. Überdies tritt der Wunsch der Ich-Erzählerin nach „Minne“ zurück, um dem Verständnis von Romans innerem Belastungsdruck Ausdruck zu verleihen. Seine ins Laken rinnenden Schweißperlen, die zuvor zärtlich auf seinen ritterlichen Heldenmut hinwiesen, sind nun Zeichen seiner Ängste und Befürchtungen. In diesem Sinne betont die Ich-Erzählerin nun, dass sie ihren Partner auch deshalb weiterschlafen lässt, weil sie seine Angst, „zu erwachen“ und zu erkennen, dass er in den Militärdienst eingezogen wird, nachvollziehen kann (ebd.).

Auch bezogen auf den Liebesmenschen Roman fällt auf, dass bei seiner Charakterisierung von einem Blick der Nähe, der seine Persönlichkeit auf vielfältige Art und Weise zum Vorschein bringt, gesprochen werden kann. Roman verkörpert zugleich

Liebesfähigkeit, Heldentum, Sanftmut und Konzentration wie Kriegsangst, moralisches Bewusstsein und ernsthafte Beschäftigung mit dem politischen Leben. So entsteht auch bei ihm der Eindruck einer besonderen „Substanz“ und Tiefe der Person. Überdies kann die Figur des Roman als Konfrontation mit Geschlechterbildern verstanden werden, die im Kontext der alltäglichen Lebenswirklichkeit der Menschen geprüft, relativiert und ihrer Bedeutung nach insgesamt neu eingeordnet werden müssen. Die Durchkreuzung der Geschlechterfestlegungen, die Krauß leistet, geht meiner Ansicht nach mit der Vollständigkeit und Ausgewogenheit ihrer Perspektive einher, die den Menschen in der Vielfalt seiner Lebensbezüge anerkennt und wertschätzt. Krauß' Schreiben bietet sozusagen – wie bereits erwähnt – einen Ansatz für eine Art „Demaskierung“ einseitiger Geschlechter-Kategorien, indem es dazu verhilft, Konzepte über Geschlecht und Sexualität zu überprüfen und gegebenenfalls aufzulösen. Jede der in „Wie weiter“ auftauchenden Figuren fällt durch die Vollständigkeit ihres Subjekt- und Objekt-Seins auf, je nachdem, in welchem Kontext sie gerade steht. Die Zuweisung eines Subjekt-Seins des Mannes und eines Objekt-Seins der Frau, wie Lacan sie entwirft⁷⁰¹, bestätigt sich in „Wie weiter“ nicht. Stattdessen ermöglicht Krauß einen Perspektivwechsel, der ein eigenständiges Bild der einzelnen Figuren zeichnet.

5. Krauß' „Liebesmenschen“-Konzept als Erneuerung des „Imaginären“

Die Liebeskonzeption, die Krauß in „Wie weiter“ entwirft, weist einige entscheidende Unterschiede zu den Liebesvorstellungen und –wünschen in „Kältere Schichten der Luft“ und in „Die Habenichtse“ auf. Vor allem fokussiert sich die Ich-Erzählerin nicht auf die Beziehung zu *einer* begehrten Person, durch die etwas erfüllt werden soll. Stattdessen spricht sie von den verschiedenen „Liebesmenschen“ und „Liebesarten“ ihres Lebens. Sie nimmt also eine deutliche Öffnung vor, die den Liebesbegriff in einem größeren, umfassenderen Verständnis ansiedelt. Wie es auch der Titel des Prosastücks andeutet und bei ihrem Liebesmenschen Toma zum Ausdruck kommt, finden diese „Lieben“ in einem Raum der Weite, Offenheit und Freiheit statt. Dies beinhaltet auch die Tatsache, dass Begehren und Sexualität bei Krauß nur *eine* Facette der Liebe

⁷⁰¹ Vgl. Lacan: Seminar 20, S. 88.

darstellen, während sie bei Rávic Strubel und Hacker ausschlaggebend sind. Krauß' Text unterscheidet sich durch die klare Zentrierung auf eine Liebesvielfalt, die sowohl in der Auswahl der Collageelemente wie auch im Tonfall essentiell ist. Im Folgenden wird die Offenheit dieser Liebeskonzeption beschrieben, um zu zeigen, dass Krauß zwar kein „alternatives Imaginäres“, wie es Butler vorschlägt⁷⁰², präsentiert, aber dennoch eine deutliche Wirkung auf das Imaginäre auszuüben vermag.

Jeder der drei Liebesmenschen habe einst seine besondere „Liebesperson“ aus der Ich-Erzählerin

„hervorgelockt, die kein anderer kennt, nur wir beide. Wir sind jeweils zwei gegenseitig Hervorgelockte, weshalb kein Dritter etwas entbehren muß. Mit jedem meiner Liebesmenschen führe ich ein anderes Leben, eins von den vielen, die noch in mir bereitliegen.“ (S. 57)

Mit jedem ihrer Liebesmenschen führe sie nicht nur eine einmalige Beziehung, sondern stehe sogar in einer eigenen Lebenswirklichkeit, die sich der Kenntnis der jeweils anderen entziehe. Deshalb habe sie nicht vor, sie jemals miteinander bekannt zu machen und diese Exklusivität zu stören. Was sollten diese Personen, so fragt sich die Ich-Erzählerin, sonst füreinander werden: „Etwa ein Freundeskreis?“ (Ebd.) Vorsorglich mute sie ihnen keine Geburtstagsfeiern oder ähnliches zu, „kein Herumstehen in Zusammenhängen, die sie füreinander austauschbar erscheinen lassen könnten, in denen auch ich ihnen fremd wäre.“ (Ebd.) Ähnlich dem Bedeutungshorizont eines allgemeinen Maskerade-Begriffs, der den verschiedenen Facetten, Ausdrucksmöglichkeiten, Persönlichkeitsaspekten und Probierräumen Rechnung trägt, ist die Liebe, wie Krauß sie hier entwirft, etwas, das erst in der Beziehung mit der Eigenart des jeweiligen Partners zu seiner besonderen Form finden kann. Das spezifische „Gesicht“ der jeweiligen Liebe wird erst durch die Begegnung und das Gespräch mit dem Anderen aus den Liebespersonen „hervorgelockt“. Die Intensität der Nähe, die zwischen ihnen herrscht, kann daher durch Dritte nur gestört, nicht aber bereichert werden. Hinzukommende Personen können die Selbstoffenbarung der jeweiligen Liebesmenschen nur abschwächen oder zu einem Gefühl der Fremdheit führen. Da die Gefahr zu groß ist, die Einmaligkeit des gegenseitigen Erkennens durch ein künstliches Zusammenfügen ihrer Liebesmenschen zu irritieren oder zu zerstören, verzichtet die Ich-Erzählerin umsichtig darauf.

⁷⁰² Butler: Körper von Gewicht, S. 133.

Vorstellbar ist für die Ich-Erzählerin jedoch, dass unabhängig von ihren bisherigen Liebesmenschen irgendwann einmal zusätzliche Liebespersonen in ihr Leben treten werden. Sie weiß, dass die „Lieben“, die sie zum jetzigen Zeitpunkt erfährt, nicht die einzigen sind, die in ihr „bereitliegen“ (ebd.). Weitere – wie es der Titel des Prosastücks als Frage nach zukünftigen Liebesmenschen andeutet – warten darauf, erkannt, gefühlt und berührt zu werden.

Für Erwachsene, so erklärt die Ich-Erzählerin weiter, sei es allerdings nicht einfach, die Liebe im Wirrwarr der alltäglichen Gefühle auszumachen (S. 79). Anders als Kinder, die sich auf das Wesentliche – „Liebesmenschen und Spielsachen“ – beschränken könnten, wüssten sie nicht sogleich Bescheid (S. 45). Auch sie selbst erlebe mitunter eine irritierende Komplexität und Überwältigung. Manchmal werde sie sogar an einem einzigen Tag in verschiedene Lieben „verwickelt“. „Drei bis sieben Liebesarten“ seien es gar an Tagen, an denen sie morgens „hellsichtig“ erwache. Hin und wieder tauche unvermittelt eine neue Liebesart in ihr auf, und sie halte sie „für eine Sinnestäuschung, eine Eßstörung oder einen Gedächtnisverlust.“ (S. 79) Krauß benennt hier die Vielfalt der Liebeserfahrung, die auch in Begriffen wie „Liebesmenschen“ oder „Liebesarten“ zum Ausdruck kommt, auf eine sehr schöne, spielerische und augenzwinkernde Art und Weise. Es entsteht der Eindruck, dass sie, indem sie von Liebe im Plural spricht, die Liebesbeziehungen aus jedem Besitzanspruch, der dem Begehren zumeist zu eigen ist, entbindet. Sie löst gewissermaßen das „Haben-Wollen“ auf, um dem Sein – der Selbstoffenbarung und Vielfältigkeit – Raum zu geben. Während die Figuren bei Rávic Strubel und bei Hacker konkrete Vorstellungen haben, was sie vom jeweils Anderen in der Liebesbeziehung erwarten, betont Krauß die Unvorhersehbarkeit der Liebe. So heißt es, die Ich-Erzählerin wisse bei ihren Gefühlen oft gar nicht, um was für eine Liebe es sich handeln könnte:

„Sie schwirrt vor dir und bleibt auf einer Stelle in der Luft stehen, in Augenhöhe. Hundert kleine Augen hat sie, wo du eins hast und das doppelt. Sie hält kurz und fragend inne, und du ahnst: welch ein anderes Leben mit der Vieläugigen, die schwebt!“ (Ebd.)

In diesem Bild fügen sich die bisherigen Ausführungen über die Vielfältigkeit der Liebeserfahrung, die den Verständnismöglichkeiten des Menschen weit überlegen ist, zusammen. Gegenüber der Leichtigkeit und Wendigkeit der Liebe ist das Denkvermögen des Menschen eindimensional und sperrig. Dies kommt auch in einem

Zitat zum Ausdruck, das die überraschende Begegnung mit der Liebe benennt. So heißt es über die schwebende Vieläugige:

„Es kommt vor, daß dir jemand auf der Treppe begegnet und im Springen kleine Haken schlägt, auch wieder rückwärts hinaufspringt, dann gleich sechs Stufen abwärts auf einen Sprung und dich verzaubert zurückläßt: Auch das könnte das Leben sein, ein Schmetterlingstanz. Dann rennt deine Freundin durch ein Sommergewitter über den Platz, durchsichtig wie ein junges Vögelchen, die Regentropfen platzen auf ihren Wangen und Schultern und schießen aufs Pflaster und durch dich durch der nächste Blitz – wie weiter –, und noch am selben Tag berührt dich jemand, scheinbar im Vorbeigehn, so vorsichtig und innig, daß du schon im nächsten Augenblick nicht mehr sagen kannst, wo, weil jede Stelle an dir seit langem auf diese Berührung gewartet hat.“ (S. 79f.)

Die Ich-Erzählerin belässt es jedoch nicht bei dieser Aufzählung möglicher Liebesarten, sondern fügt auch den Genuss an, von diesen erzählt zu bekommen: „Weiter! Weiter! flüstern und schreien meine Liebesmenschen im Schlaf, aus der Eiswüste, über den Ozean: Weiter!“ (S. 80) Die Liebe, wie Krauß sie hier beschreibt, äußert sich als Verzauberung, als Übermut, Leichtigkeit und als intensives Ankommen in der Welt. Etwas, das vielleicht unbemerkt lange gefehlt hat, geschieht völlig unerwartet und entfaltet eine zuvor unbekannte Präsenz. Dieser Vorgang ist so einmalig, dass die meisten Menschen auf der Welt das essentielle Bedürfnis verspüren, am Glück dieser Liebeserfahrung zumindest als Zuhörer teilzuhaben.

„Wie weiter“ weist eine Besonderheit auf, die sowohl die Frage der Weitsicht, den Blick der Nähe und das „Liebesmenschen“-Konzept bereichert. Neben Toma, Leo und Roman rückt eine weitere Person als möglicher Liebesmensch ins Zentrum: nämlich der Leser. Das Prosastück beginnt bereits mit der Anrufung: „Du, der Du alles weißt! Wenn nicht, ich fass nochmal zusammen: Hier bin ich.“ (S. 7) Das Gefüge aus einem als allwissend markierten Leser und einer Ich-Erzählerin, die ihr Dasein und ihre Präsenz betont, wird im Verlauf von „Wie weiter“ immer wieder angesprochen. Die Ich-Erzählerin richtet ihre Fragen nach der Zukunft und der überwältigenden Ganzheit der Welt auch an ihn, von dem sie sich mehr erwartet als von ihren textinternen Liebesmenschen. So fordert sie beispielsweise sein Versprechen ein, sie bei der Klärung der auftauchenden Fragen zu unterstützen: „Weißt Du es? Du weißt es, versprich es mir!“ (S. 17) Sollte er dennoch nicht weiter wissen, so geht sie doch davon aus, dass er sich „hoffentlich schon länger als ich Gedanken darüber gemacht“ habe; dies stelle sie

bereits zufrieden (S. 21). Da sie überzeugt ist, dass der Leser vor allen anderen da gewesen sein muss, meint sie auch, dass er sich an einem Ort aufhält, von dem aus er alles gleichzeitig sehen kann (S. 17). Mithilfe seines Weitblicks wisse er, wie viel Mühe ihre „Lebenskünstlerschaft“ (S. 58) als Liebende mitunter mache. Leicht könne sie „verloren gehen“, da sie beständig in andere Leben hineingelockt werde (S. 57). Daher sei es umso wichtiger für sie, ihn als Zeugen ihres Daseins gewiss zu haben (S. 64).

Krauß spielt hier auf kunstvolle Art und Weise mit der Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin, die in diesen Augenblicken auch leicht als Personifizierung der Autorin auszumachen ist, und dem Leser, der so in die Fragen aus „Wie weiter“ hineingezogen wird. Auf seinem eigenen Wissen, seinem Überblick, seinen Einschätzungen des Lebens liegt der Fokus des Gelesenen, so dass seine persönlichen Antworten plötzlich mit Bedeutung aufgeladen sind. Auch die zahlreichen, den Leser umgarnenden Anreden unterstützen die Wertschätzung seiner Einzigartigkeit. So wendet sich die Ich-Erzählerin zu ihm hin als „Du Lieber“ (S. 20), „Mein Erhoffter“ (S. 23), „mein Unfassbarer“ (S. 17), „mein Verborgener“ (S. 21), „mein Heimlicher“, „mein Ursprünglicher und Grenzenloser“ (S. 82). Die Ich-Erzählerin bindet den Leser durch diese Ansprachen emotional an ihre Worte. Diese Verbindung, als Verbindung zur Ganzheit der Welt (ebd.), ist essentiell für sie und daher mit einer großen Sehnsucht verknüpft. Sie „brauche“ ihn; er sei nicht eintauschbar mit ihren Zeitgenossen, von denen sie überdies keine weiteren benötige (S. 17). Eine derart direkte Bitte an den Leser, sich dem Text zuzuwenden, ist selten. Sie verdeutlicht die Abhängigkeit des Schreibenden von seinen Lesern. Beistand nennt Krauß diese besondere Verbindung sogar: „Steh mir bei, mein Einziger, unsichtbar, wie Du bist, aber ansprechbar.“ (S. 82) Am Ende des Prosastücks nimmt die Ich-Erzählerin ihre sehnsuchtsvolle Anrufung, noch einmal auf, um das ganze Gewicht dieser Beziehung zum Ausdruck zu bringen:

„Du!/ Du, Du, hier bin ich./ Du weißt es. Wenn nicht: hier bin ich. Ich meine Dich!/ Mehr oder weniger unsichtbar sind alle, die wir eigentlich meinen./ Alles Sichtbare ist ein Versprechen./ Das Begrenzte weist auf das Weite hin./ Jeder Faßbare vertritt Dich./ Hier bin ich./ Ich meine Dich.“
(S. 117)

Krauß vollzieht hier eine maximale Annäherung an den Leser als personifizierten (großen) Anderen. Lacan fasst diesen Vorgang von Frage und Antwort als die Konstituierung des Subjekts in der Welt zusammen. So schreibt er:

„Was ich im Sprechen suche, ist die Antwort des Anderen. Was mich als Subjekt konstituiert, ist meine Frage. Um vom anderen erkannt zu werden, spreche ich das, was war, nur aus im Blick auf das, was sein wird.“⁷⁰³

Die Liebesmenschen in „Wie weiter“ – und dies verdeutlicht vor allem die sehnsuchtsvolle Anrufung des Lesers – zeigen exemplarisch, wie gegenseitiges Erkennen und Anerkennen vonstatten geht. Die zwischenmenschliche Offenbarung, die Krauß beschreibt, zielt direkt auf die Erfahrung der Einheit, die Lacan mit der „Antwort des Anderen“ meint. So betrachtet kann die „Demaskierung“ der geschlechtlichen Rollenfestlegung des Menschen auch als Wunsch verstanden werden, eine Öffnung oder Entgrenzung des fest gefügten Ichs zu erfahren.

Diesem Gedankengang entsprechend taucht bei Krauß, anders als bei Rávic Strubel und bei Hacker, nur eine, und auch recht nebensächlich genannte, Gefahr für die Liebe auf. Diese betrifft den Moment des Liebesgeständnisses, der das zuvor schwebende Gefühl verändere, da die Liebe nun „Haltung“ annehme (S. 70). Sofort zeige sie sich als „ein Wesen, das man gerufen, aber nicht geschaffen hat.“ (Ebd.) Nun könne sie mit jeder anderen Liebe verglichen werden und aufgrund möglicher Ähnlichkeiten ihren Zauber verlieren. Überlebe die Liebe aber ihre Erklärung, entfalte sie sich augenblicklich aufs Schönste. Sie entwinde sich „wie ein Schmetterling der Zellhülle“ und flattere bald herum wie „in einem Tropengewächshaus“ (ebd.). Auch hier verwendet Krauß das Bild der Liebe als eines Schmetterlings, der durch seine Schönheit und sein filigranes Wesen besticht. Als mystische Liebesqualität, wie Lacan sie in seinem Seminar „Encore“⁷⁰⁴ andeutet, kann die Liebe in „Wie weiter“ aber nicht verstanden werden, da sie von Krauß eindeutig im alltäglichen Leben verortet bzw. der täglich möglichen Erfahrung des Menschen zugeordnet wird. Überdies fällt auf, dass Krauß nicht die Einheit und Verschmelzung der Liebespartner ins Zentrum stellt, sondern sowohl die Wertschätzung des Einzelnen wie auch ihre einmalige Verbindung.

Während beispielsweise bei Rávic Strubel eine Auflösung der Persönlichkeit der Liebenden gezeigt wird, betont Krauß die Bewahrung der Individualität und die Eigenständigkeit der Personen. Die Sehnsucht, die in „Kältere Schichten der Luft“ dazu führt, dass sich Anja/ Schmoll und Siri aus dem alltäglichen Leben herausnehmen, um ein absolutes Liebeserlebnis anzustreben, äußert sich bei der Ich-Erzählerin in ganz

⁷⁰³ Lacan: Schriften 1, S. 143.

⁷⁰⁴ Lacan: Seminar 20, S. 50.

anderer Art und Weise. Ihre Sehnsucht zeigt sich als alltäglicher Wunsch nach Nähe und Verbindung mit ihrer gesamten Erfahrungswelt. Den Zooelefanten, der Kastanorka oder auch den Dingen wie dem Mikado-Spiel kommt dabei die gleiche Aufmerksamkeit zu wie den Menschen. Die Einheit, die die Ich-Erzählerin ersehnt, ist also keine Einheit mit *einer* Person, die alles andere ausschließen würde, sondern die Einheit mit *allem*, was existiert.

Während bei Rávic Strubel und bei Hacker auch die negativen Seiten des Begehrens und der Liebe zum Ausdruck kommen, konzentriert sich Krauß ganz auf die Reichhaltigkeit und Wertschätzung der Begegnung. Anders als bei Anja/ Schmoll und Siri oder bei Isabelle, Jakob und Jim, die mit Vereinnahmung und Abweisung, Gier und Abhängigkeit, Enttäuschung und Überidealisierung zu kämpfen haben, zeichnet die Ich-Erzählerin und ihre Liebesmenschen ein tiefes gegenseitiges Verständnis aus. Auch in diesem Sinne kann von einer Offenbarung der Menschen in „Wie weiter“ gesprochen werden, die sich von der Maskeradeproblematik der Figuren in den anderen Romanen abhebt. Nicht nur, dass „Kältere Schichten der Luft“ und „Die Habenichtse“ die Problematik und das Konfliktpotential von Geschlechtlichkeit und Körper-Sein thematisieren, sie führen insgesamt zwischenmenschliche sowie gesellschaftliche Enge, Repression und den Druck normativen Verhaltens vor. Die Einbeziehung von „Wie weiter“ kann so als eine wichtige Bereicherung verstanden werden, um gemeinsam mit den bisher genannten Positionen ein umfassendes Bild möglicher Maskerade-Aspekte vorzustellen.

Rávic Strubel zeigt den Entwurf eines „alternativen Imaginären“⁷⁰⁵, das die bestehenden Vorstellungen von Geschlechtlichkeit, Sexualität und Liebe aufrüttelt, verschiebt und erweitert. Sie lässt ihre utopische Versuchsanordnung zwar scheitern, erzeugt aber dennoch eine starke Wirkung auf den Leser. Hackers Roman zeigt die Entleerung und den Selbstverlust einer durch Terror und Gewalt abgestumpften Generation, die ohne die Erfahrung von Gemeinschaft, Mitgefühl und Vertrauen verloren ist. „Die Habenichtse“ sind als Mahnung und Warnung zu verstehen, das Leben bzw. die gelebte Körperlichkeit nicht aus den Augen zu verlieren und zurück zum Wesentlichen zu finden. Krauß hingegen zeigt, dass die „Substanz“ der Person und die gegenseitige Wertschätzung die Grundlage erfüllter Beziehungen sind. Die Durchkreuzung bzw. die

⁷⁰⁵ Butler: Körper von Gewicht, S. 133.

„Demaskierung“ des Konzepts der Geschlechter-Maskerade, die sie leistet, enthüllt sozusagen die Lebensfreude, die Leidenschaftlichkeit und Kraft der Menschen, wodurch eine neuartige Liebeskonzeption, die das Individuum in seiner Einzigartigkeit anerkennt, entsteht. Nimmt man beide Positionen – die nach wie vor bestehende Geschlechterproblematik wie auch den Bedarf, sich auf die damit letztendlich verbundenen Themen von Anerkennung, Wertschätzung und Liebe zu besinnen – zusammen, tritt die Bedeutung der Maskerade-Theorie hervor. Sie wird gebraucht, um die wichtigen Themen der Geschlechtlichkeit, Sexualität und des Körpers präzise erfassen zu können, ohne die Vielfalt und Widersprüchlichkeit der zu diesem Thema gehörenden Facetten aus den Augen zu verlieren. Ähnlich der Ausgewogenheit des Mikado-Spiels ermöglicht der Maskerade-Begriff eine besonderen Balance der Aspekte: sowohl die negativen Seiten des Geschlechter-Themas wie etwa soziale Ungleichheit, Stereotypisierungen, Begrenzungen und repressive normative Vorgaben können benannt werden, wie auch die positiven Seiten – das Gestaltungsvermögen der Menschen, der Wunsch nach einer Nicht-Festlegung des Daseins sowie Freiheit und Offenheit der Beziehungen, wie sie in den Romananalysen ebenfalls zum Ausdruck gekommen sind. Die Verbindung der Theorie der Geschlechter-Maskerade mit einem allgemeinen Begriff der Maskerade, die auf Fragen des Mensch-Seins insgesamt abzielt, ermöglicht – wie sich gezeigt hat – einen umfassenden, ergiebigen und ausgewogenen Analyseansatz.

VIII. Schlussbemerkungen

Die Betrachtung der Theorien von Riviere, Lacan und Butler hat zahlreiche Unterschiede, Widersprüche und Brüche im Konzept der Geschlechter-Maskerade aufgedeckt, die durch die Romananalysen bestätigt wurden oder sogar noch deutlicher zum Ausdruck gekommen sind. Keine der Beobachtungen zur Weiblichkeit, zur Sexualität oder zum Körper, die in Bezug zu einer der literarischen Figuren gesammelt werden konnten, war auch für die anderen Figuren vollständig von Gültigkeit. Jede zeigte ein letztendlich einmaliges, ein individuelles Muster, das stets nur annähernd an ein allgemeines Schema heranreichte. In diesem Sinne ist Ingelore Ebeling beizupflichten, die in ihrer Einführung zu einem Band über Maskenspiele aus ethnologischer Perspektive schreibt:

„Je mehr man sich mit Masken und Maskierungen beschäftigt, desto fassungsloser steht man vor der überwältigenden Vielfalt der Aspekte, vor der Fülle der Phänomene.“⁷⁰⁶

Auch die literaturwissenschaftliche Analyse mit Hilfe der Theorie der Geschlechter-Maskerade offenbart diese erstaunliche „Vielfalt“ und „Fülle“. Allerdings erscheint es mir wichtig, zu sehen, dass dieser Aspekt, der auch als „Attraktivität des Konzepts“⁷⁰⁷ gepriesen wird, eine Notwendigkeit darstellt, um den aufkommenden uneindeutigen oder widerstreitenden Geschlechter-Positionen gerecht zu werden. Die „Vielfalt“ und „Fülle“ der in den Romanen deutlich werdenden Perspektiven verlangt nach einem komplexen und wandlungsfähigen Theoriewerkzeug, das sich so als ergiebiger Verknüpfungspunkt unterschiedlichster Fragen um Geschlecht und Körper, Sexualität, Begehren und Liebe erweisen kann.

Die Unterschiedlichkeit der Ergebnisse zu den genannten Bereichen kommt auf eine eigene Art und Weise auch bei Butler zum Ausdruck, wenn sie über ihren Eindruck eines essentiellen „Schwankens“⁷⁰⁸ bei der Beschäftigung mit Geschlechter-Themen schreibt. Dieses entstehe daraus, dass das Leben als ununterbrochener „Prozess der Materialisierung“ stets in der Bewegung zwischen Körper und Sprache, Individualität

⁷⁰⁶ Ebeling: Masken und Maskierung, S. 7.

⁷⁰⁷ Weissberg: Einführung. In: Weiblichkeit als Maskerade, S. 12.

⁷⁰⁸ Butler: Körper von Gewicht, S. 13.

und Gesellschaft sein müsse und so nicht als einfaches Objekt des Denkens fixiert werden könne.⁷⁰⁹ Butlers Beobachtung des „Schwankens“ stellte sich im Verlauf der Analyse auch in Bezug zum Facettenreichtum der Geschlechter-Maskerade heraus. Nicht nur, dass ein stetes „Schwanken“ bei der Anwendung der Theorien zu beobachten war, auch die literarischen Figuren selbst zeichnen sich durch eine zum Teil irritierende charakterliche Uneindeutigkeit und drängende Selbstsuche, widersprüchliche Begehrensimpulse und ein unaufhörliches Wechselspiel der Innen- und Außenperspektive aus. Es wäre unmöglich gewesen, diesen Figuren und ihren Handlungen mit einem fest gefügten oder vereinheitlichenden Theoriekonzept gerecht zu werden. Diese Erkenntnis findet sich vor allem in Lacans Begriff des „Unbewussten“ wieder. Die Geschlechter-Maskerade, so wie sie in dieser Arbeit verstanden wurde, verweist ebenso wie das lacansche Unbewusste auf das Missverständnis, den Menschen auf ein festes, eindeutiges und selbstkontrolliertes Ich verengen zu wollen. Während Lacan die menschliche Psyche insgesamt ins Visier nimmt und dadurch einen größeren Aussageradius beanspruchen kann, fokussiert sich die Geschlechter-Maskerade auf Weiblichkeit und Männlichkeit sowie auf Hetero- und Homosexualität. Bei keinem dieser Aspekte kann der Versuch einer Definition gelingen, ohne an einer unendlichen Vielzahl an Abweichungen und Ausnahmen zu straucheln.

In diesem Sinn stellt der Begriff der Geschlechter-Maskerade eine Warnung vor jeder Schematisierung von Geschlecht, Sexualität und Körper dar. Die für diese Bereiche charakteristische Bandbreite an individuellen Erfahrungen, Wahrnehmungen und Selbstbildern spiegelt sich auch in den Romanen wider. Diese beschreiben ein variationsreiches Feld, das auf der einen Seite aus der Macht der Geschlechterrollen, dem Zwang zur Geschlechter-Maskerade, den vielfältigen Verunsicherungen, Ängsten und möglichen Repressionen besteht und auf der anderen Seite auch Momente der bewussten Selbstgestaltung und Veränderbarkeit sowie der freien, spielerischen oder lustvollen Maskerade aufnimmt. Um auf die – zum Teil vielleicht auch subtilen oder nebensächlich erscheinenden – Nuancen innerhalb der Romane eingehen zu können, hat sich die Hinzunahme allgemeiner Modi der Maskerade als ergiebig erwiesen. Fragen wie die nach Selbstinszenierung und Erscheinung, nach Gesicht und Maske, Täuschung und Enttäuschung, Wesenskern oder „Echtheit“ des Menschen, nach Spiel und Verstellung sind untrennbar mit denen der Geschlechtlichkeit, Sexualität und

⁷⁰⁹ Ebd.

Körperlichkeit der Figuren und Beziehungskonstellationen verbunden. Die durch diese Verknüpfung zu beschreibende Fülle der Beobachtungen ist meiner Ansicht nach das Faszinierende der (Geschlechter-)Maskerade, die so auch als ununterbrochenes Wechselspiel der Entstehung und Erschaffung des Menschen, der Erfahrung seines Daseins, seiner wiederholten Infragestellung und anschließenden Erneuerung verstanden werden kann.

Sowohl das Maskerade-Konzept bei Riviere wie auch die Theorie Lacans basiert auf patriarchalischen, heterosexuellen Grundannahmen, die auf die Romanfiguren und ihr soziales Umfeld kaum zutreffen. Die Abweichung von diesem gesellschaftlichen Muster – beispielsweise durch eine andere Machtverteilung zwischen den Geschlechtern oder die gestiegene Akzeptanz gegenüber Homosexualität – ist sozusagen die Normalität des gegenwärtigen literarischen Geschlechter- und Sexualitäts-Lebens. Die Einbindung Rivieres und Lacans hat aber gezeigt, dass beide dazu geeignet sind, das Spannungsfeld des Themas Geschlechtlichkeit und sexuelle Orientierung zu verdeutlichen und zu weiterführenden Fragen anzuregen. Im Grunde sind es gerade diese kritischen Aspekte, die die fortdauernde Aktualität des Themas unterstreichen.

Weibliche Authentizität?

Das Konzept Rivieres hat vor allem zwei wesentliche Fragenbereiche zur Weiblichkeit ins Zentrum gerückt, die meines Erachtens nach wie vor (bzw. inzwischen für beide Geschlechter) brisant sein können. Erstens: Ist Weiblichkeit (bzw. Geschlechtlichkeit) eine Vortäuschung, um Angst abzuwehren und das stetige Konflikt- und Aggressionspotential zwischen Männern und Frauen zu besänftigen?⁷¹⁰ Diese Betrachtungsweise impliziert, dass Geschlechterverhalten nichts anderes ist als eine psychische und soziale Bewältigungsstrategie. Und zweitens: Ist Rivieres Annahme der Identität von Maskerade und Authentizität der Frau zu bestätigen? Woran ließe sich überhaupt erkennen, ob Weiblichkeit „echt“, sozialisiert oder inszeniert ist?⁷¹¹

⁷¹⁰ Riviere: Weiblichkeit als Maskerade, S. 35f.

⁷¹¹ Ebd., S. 39.

Siri und Anja aus „Kältere Schichten der Luft“, Isabelle aus „Die Habenichtse“ und die Ich-Erzählerin sowie die anderen Frauen aus „Wie weiter“ entwerfen im Hinblick auf diese Fragen ein – wie anfangs erwähnt – widersprüchliches und brüchiges Bild. Siris Weiblichkeit dient eindeutig nicht der Abwehr von Angst oder Unsicherheit, obwohl der Text auch verschiedene Andeutungen zu einer Flucht und zu Alpträumen macht, die bewusst im Unklaren gelassen werden.⁷¹² Siris Verhalten ist allerdings eindeutig ein Rollenspiel, eine Selbstinszenierung, die durchaus mit Riviere als „Vortäuschung“ von Weiblichkeit bezeichnet werden kann. Diese Vortäuschung besitzt aber eine andere Qualität als die, die in Rivieres Fallstudie zum Ausdruck kommt. Sie ist bei Siri nicht konfliktgeladen oder bedrückend, sondern zeigt sich als mädchenhaft-verführerische Selbstgestaltung, selbstbewusst, entschieden und lustvoll agierend. Siris Antrieb ist auch nicht die Harmonisierung einer sie überfordernden oder durch eine aggressive Stimmung verunsichernde soziale Situation, sondern ihre Sehnsucht nach einer kompromisslos intensiven Liebeserfahrung. Sie wird nicht von einem Angst- oder Fluchtreflex gesteuert, der eine schützende Maskerade der Weiblichkeit bedurft hätte, sondern sucht nach der Erfüllung ihres Begehrens.

Rivieres These, dass es keinen Unterschied zwischen der Maskerade der Frau und ihrer Authentizität gibt, lässt sich in Bezug auf Siri jedoch eindeutig bestätigen. Siri lebt diesen Aspekt der riviereschen Maskerade der Weiblichkeit so vollkommen, dass jede Frage nach ihrer „ursprünglichen“ Authentizität dadurch überlagert oder unmöglich gemacht wird. Im Grunde ist bereits der Begriff der „Authentizität“ in Bezug auf Siri, die als der Inbegriff einer spielerischen Selbstinszenierung betrachtet werden kann, unpassend. Ihre gesamte Erscheinung, ihre Bewegungen, ihr Sprechen und ihr Sozialverhalten ist bewusster Ausdruck oder gezielte, oft auch manipulative Sichtbarmachung. Ihr gesamtes Dasein ist darauf ausgerichtet, eine bestimmte Wirkung bei Anja zu entfalten, um so die Maskerade des von ihr begehrten Jugendlichen Schmoll in Gang zu setzen. Selbst die von Rávic Strubel eingestreuten biographischen

⁷¹² So erwähnt Siri die Gefährlichkeit des schwedischen Lichts, das sich unter die geschlossenen Augenlider drängt und „seine Klingen in den Kopf“ zwingt. (S. 77f.) Dadurch entstehen bei ihr Angstträume, wie ihr zermürender Traum von der Flucht mit einem drei- bis vierjährigen Jungen in einer zerstörten Stadtlandschaft. Siri erzählt, dass „die Dinge“ hinter ihnen her kämen und sie rennen müssten, bis sie vollkommen entkräftet seien. Sie müssten befürchten, versteinert zu werden; der Junge könne sterben, wenn er mit dem Sonnenlicht in Kontakt komme; nachts bestehe die Gefahr zu erfrieren. Vgl. Rávic Strubel: *Kältere Schichten der Luft*, S. 78-80.

Hinweise⁷¹³ oder Siris nüchternes Auftreten am Ende des Romans⁷¹⁴ können bei einer Figur, die sogar um die Erfindung ihres Namens bittet⁷¹⁵, nicht als „echt“ oder „wahrhaftig“ bezeichnet werden. Die Konzeption des Romans verweist sogar immer wieder auf die Möglichkeit, dass „Siri“ nicht einmal tatsächlich existiert, sondern nichts weiter ist als eine schwirrende Traumgestalt, eine Hitzeerscheinung oder leidenschaftliche Wunschprojektion Anjas.⁷¹⁶

Die Überlegungen, die eine Figur wie Siri durch ihre weibliche Maskerade initiiert, grenzen an die Fragen, die das konkrete Maskenspiel betreffen. Der Literaturwissenschaftler Andreas Mahler beschreibt die Maske des Spiels – die durchaus in Überschneidung zur Geschlechter-Maskerade gesehen werden kann – als

„Signatur des Uneigentlichen, sie ist gespielte Rolle und gespielte Täuschung, sie suspendiert die Normen der Lebenswelt, befreit auf Zeit aus deren Bindungen, ist „zweideutige Erlaubnis“. Die Maske doppelt; sie ermöglicht dem Spielenden, zugleich er selbst und ein Anderer zu sein, sie setzt Identität und Alterität in eins.“⁷¹⁷

Auf Siri, die gegenüber Anja zwar die Regeln ihres Liebesspiels ankündigt⁷¹⁸, bei der allerdings nicht geklärt werden kann, ob es ein Vorher oder Nachher des Spiels für sie selbst gab oder geben wird, trifft die Beobachtung der Einheit von Identität und Alterität durchaus zu. Offensichtlich kann sie, indem sie spielt, zu sich selbst finden und sich auf eine Weise erfahren, zu der sie sonst keinen Zugang hätte. Die Chance, jemand „anderes“ zu werden, ist so betrachtet die Möglichkeit, der Festlegung und Wiederholung eines gewohnten Ichs zu entgehen. Ebenso wie im von Mahler beschriebenen Maskenspiel ist Siris Maskerade ein Raum der Entwicklung, der von ihr so konsequent beschritten wird, dass sie auch Anja dahin führen kann, sich von ihren Gewohnheiten und Verhärtungen zu lösen.

⁷¹³ So beispielsweise: „sie war mit ihren Eltern in Alexandria gewesen, das war das einzige, was ich [Anja] über ihre Familie erfuhr.“ (Rávic Strubel: *Kältere Schichten der Luft*, S. 78) Oder: „Sie zwingen mich, mich an früher zu erinnern. [...] Wenn man sich mit russischen Komsomolzen unterhalten hat.“ (Ebd., S. 165)

⁷¹⁴ Vgl. Ebd., S. 180-182.

⁷¹⁵ „Sie hatte mir [Anja] ihren Namen nicht gesagt, sie hatte sich geweigert, sie war der Ansicht, man müsse einen finden für den eigenen Gebrauch.“ (Ebd., S. 59.)

⁷¹⁶ So beispielsweise in einem Gespräch zwischen Svenja und Anja: „Dann ist alles andere wohl auch ausgedacht.“ „Ja“, sagte ich abwesend. „Ein Großteil des Lebens.“ (Ebd., S. 115) Oder: „Und es war auch nicht gesagt, daß dieses Glück nicht verschwände wie das letzte Licht. Und dann bliebe nichts zurück vom Felsen und dem Abend und von ihr [Siri].“ (Ebd., S. 101).

⁷¹⁷ Mahler: *Maske und Erkenntnis*, S. 118.

⁷¹⁸ Vgl. Rávic Strubel: *Kältere Schichten der Luft*, S. 55f.

Die Frage nach dem Grund für das Maskerade-Verhalten der Figuren darf bei der Analyse nicht unterschlagen werden, da sie viel über das Wechselspiel von Geschlecht, Begehren und Dasein verrät. Mit der Geschlechter-Maskerade ist immer eine tiefere menschliche Frage verbunden, wie etwa die nach dem Maß an Freiheit oder persönlichen Begrenzungen, nach noch unbewussten Bedürfnissen oder der Bedeutung des eigenen Lebens. Wie bei der Romananalyse von „Kältere Schichten der Luft“ deutlich geworden ist, dreht sich beispielsweise bei Siri und Anja/Schmoll alles um die Erfüllung ihrer Liebeswünsche und ihre Sehnsucht nach Erneuerung und Erlebnisintensität. Ihr Geschlechterverhalten und ihre sexuelle Ausrichtung sind dabei für sie gewissermaßen zweckdienlich, um sich der unmittelbaren Liebeserfahrung anzunähern und sie dann auszuleben. Aber weder Siris noch Anjas/Schmolls Maskerade zielt meiner Einsicht nach auf den Wunsch nach einer Veränderung ihrer Geschlechtlichkeit und Sexualität selbst. Erst ihr Umfeld rückt diese durch Aggressionen und Angriffe ins Zentrum, so dass sich die Frauen dazu positionieren und verhalten müssen.

Freiheit oder Zwang?

Neben diesen Überlegungen zu Siris Selbstbewusstsein impliziert Rivieres These auch die Frage nach der Freiheit des Geschlechterverhaltens. Besteht überhaupt die Möglichkeit, selbstbestimmt zu agieren, wenn die einzige Authentizität der Weiblichkeit die Maskerade ist? Dieser Aspekt wirft ein kritisches Licht auf Siris Inszenierung, die in der Tat nicht ohne die bekannten Weiblichkeitsklischees auskommt und dem Typus der Kindfrau frappierend ähnelt. In diesem Zusammenhang sollte ebenfalls erwähnt werden, dass auch der Anspruch der Frauen nach einer ganz außergewöhnlichen, einmaligen und vollkommenen ersten Liebe eine Illusion ist. Die vorgebrachte Unschuld, Reinheit und die Überwältigung der Empfindungen gleicht zum Teil erheblich herkömmlichen Verliebtheitsvorstellungen. Rivieres Ansatz der unmöglichen Authentizität steht hier in enger Beziehung zu Butlers Beschreibung der Geschlechtlichkeit als „Improvisation im Rahmen des Zwangs“⁷¹⁹. Siris Fähigkeit, ihre verführerische Maskerade selbstbewusst zu gestalten, steht außer Frage, wie sehr sie aber gleichzeitig von einem Zwang zu bestimmten Geschlechterstereotypen geprägt ist,

⁷¹⁹ Butler: Gemeinsam handeln, S. 9.

darf keinesfalls außer Acht gelassen werden. Siris Erscheinungsrepertoire geht kaum über die Imitation effektversprechender Weiblichkeitszeichen hinaus. Zu denken ist dabei an ihre kurzen Chiffon- und Satinkleider, die Zurschaustellung ihrer langen Haare, ihr sprühendes Lachen und ihre intensiven Blicke, die aufreizende Lässigkeit ihrer Bewegungen und ihre naiv-begeisterte Kindersprache. Lehnert spricht in Bezug zur Verkleidungsmaskerade von Frauen auch davon, dass sich

„alle Identität [...] nur in (inhaltlich beständigem historischem Wandel unterliegender) mimetischer Maskerade entfaltet und auf keine Originalität zurückgreifen kann.“⁷²⁰

Dies lässt sich auch bei Siri beobachten: sie sucht und improvisiert etwas Außergewöhnliches, Einmaliges, indem sie unaufhörlich ihren individuellen – und insofern auch freien, selbstbewussten und genießerischen – Ausdruck erfindet und ausprobiert; sie kann aber dennoch der Zwangsfolie des Geschlechterverhaltens nicht entgehen. Ihr Anspruch verblasst also im Angesicht einer Überzahl bekannter (und wirkungsmächtiger) Weiblichkeitszeichen, derer sie sich bedienen muss und die ihr so ihre Originalität wieder entziehen.

Die Figur der Isabelle aus Hackers „Habenichtsen“ bestätigt im Gegensatz zu Siri Rivieres These des Geschlechterverhaltens als psychischen und sozialen Schutzmechanismus. Gleichzeitig wirft aber auch sie Fragen – vor allem zur Authentizität der Frau – auf, die sich mit Hilfe der Theorie Lacans treffender fassen lassen. Isabelle verwendet ihr kindlich-unschuldiges Äußeres sowohl gezielt wie auch unbewusst als Strategie, um ihre Angst und Verunsicherung vor dem Leben abzuwehren und den Beschützerinstinkt ihrer Umgebung einzufordern. Ihre vermeintliche Harmlosigkeit, die einerseits Vortäuschung ist, andererseits aber auch eine Illusion der Anderen, verhilft ihr dazu, Konflikten, Aggressionen oder Abweisungen zu entgehen. Isabelles Mädchenmaskerade dient dazu, sich der Verantwortung und den Entscheidungen des Erwachsenenlebens zu entziehen. Im Kontext der Terroranschläge vom 11. September flüchtet sich Isabelle stärker denn je in ihre Schutzmaskerade, die letztendlich auch Jakobs Begehren zusätzlich entfacht und Isabelle so den Eintritt in die erhoffte sichere Ehe ermöglicht. Nach ihrem Umzug von Berlin nach London und dem Wegfall ihres bisherigen unterstützenden Umfelds schwinden jedoch die

⁷²⁰ Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 346.

Aufmerksamkeit und der Vorteil von Isabelles Maskerade-Verhalten. Jakob – selbst voller Wünsche und Hoffnungen an ihre unschuldig-fröhliche Erscheinung – vermag es nicht, Isabelles Erwartungen zu erfüllen, was zu einer grundlegenden Desillusionierung ihrer seit langem gewohnten Absicherung durch den Schutz anderer führt. Sowohl Isabelles Enttäuschung über Jakob und ihr gemeinsames Leben in London wie auch ihr unterschwelliges Begehren nach Lebendigkeit, Aktivität und Intensität wecken ihr Interesse für Jim, dessen Ausstrahlung ihr fälschlicherweise die Erfüllung ihrer Erwartungen verspricht. Isabelle versucht zunächst, ihr gewohntes Auftreten auch ihm gegenüber einzusetzen. Zu ihrer Irritation ruft dies aber nicht die gewünschte Wirkung hervor. Ganz im Gegenteil reagiert er genervt und unwirsch. Schließlich entsteht bei ihm sogar der Impuls, sie quälen und vernichten zu wollen. Der ursprünglich gewohnte Vorteil ihres Verhaltens wendet sich also in dieser Konstellation gegen sie, so dass sich am Ende des Romans sogar die Frage stellt, ob sie danach jemals wieder auf ihre früheren Bewältigungsstrategien zurückgreifen können wird.

Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass Isabelle nicht in der Lage zu sein scheint, ohne die bewährte Funktionalisierung ihrer unschuldigen Erscheinung zu agieren. Ihr steht schlichtweg kein anderes oder auch erwachsenes Verhalten zur Verfügung. Isabelles Maskerade existiert hier in der Tat nicht unabhängig von ihrer möglichen Authentizität als Frau, was Rivieres Annahme gleichfalls bestätigt. Isabelle scheint ebenso wie Siri eine Imitation ohne Original oder Originalität zu sein. Sie existiert zwar als individuelle „Ausformung“, besteht aber nicht ohne ein bestimmtes Zwangsverhalten des geschlechtlichen Daseins. Eine Authentizität, die keine Maskerade ist, gibt es weder bei Siri noch bei Isabelle. In dieser Hinsicht sind beide als Prototypen des riviereschen Weiblichkeitskonzepts zu bezeichnen.

Ein wichtiger Unterschied zwischen den beiden Kindfrauen ist hingegen der, dass Isabelle im Gegensatz zu Siris offenkundiger Lebenslust, Verspieltheit und Gestaltungsfreude seltsam entleert und lethargisch wirkt. Weder emotional noch körperlich scheint sie Substanz, Konsequenz oder Rückhalt zu besitzen. Sie wirkt gespenstisch und desorientiert. Einen Lebensimpuls oder die Kraft zur Aktivität erwartet sie immer zuerst von den Anderen, deren Begehren – und dabei handelt es sich sowohl um ihr tatsächliches Begehren wie auch um Isabelles Projektion – sie folgt.

Anders als Siri – deren Existenz zwar fraglich ist, die aber gleichzeitig voller Begeisterung ist und ihr Begehren denkbar zielgerichtet auslebt – ähnelt Isabelle sehr stark der umstrittenen These Lacans „die Frau existiert nicht“. Ein konkretes Wesen, ein

selbstbestimmt agierendes Subjekt existiert hier in der Tat nicht, sondern nur eine Figur, die versucht, das Begehren der Anderen zu entfachen und so das ersehnte eigene Begehren zu erfahren. In ihrer Beziehung zu Jakob, zu Alexa, zu ihrem lange Zeit in sie verliebten Kollegen Andras und gewissermaßen auch in Bezug zu Jim ist Isabelle die Verkörperung des Versprechens auf die Erfüllung des Mangels. Sie selbst ist nicht konkret, weder in ihrem Charakter noch in ihrem körperlichen Auftreten, so dass sie eine ideale Projektionsfläche für die Wünsche der Anderen darstellen kann. Lacans Beschreibung des Begehrens entsprechend kann Isabelle ihr eigenes Begehren erst über den Umweg der Anderen erfahren. Sie braucht die Aufmerksamkeit der Männer oder den Blick von Alexas Kamera, um in Verbindung zu sich selbst – ihrer Neigung zur Obszönität, ihrer irritierenden Willensstärke und Beharrlichkeit – zu kommen und „belebt“ zu werden. Im lacanschen Sinne zeichnet Isabelle eine fast beunruhigende Wesenlosigkeit aus, die die Anderen ihrem eigenen Begehren folgend als Unschuld, Absicherung, Erleichterung und Erfüllung auffassen können.

Wie deutlich wurde, verkörpert die Figur der Isabelle das Objekt des Begehrens schlechthin. Als solches ist sie unersetzlich für die Anderen. Selbst am Ende des Romans, als Jakob sie in verstörtem, verwahrlostem Zustand auf der Straße antrifft, erkennt dieser noch etwas in ihrem Gesicht, was ihn daran glauben lässt, es werde „wieder gut“.⁷²¹ Ihrem symbolischen „Wert“ für ihn konnte selbst ihre schwere innerliche Zerstörung durch Jim nichts anhaben. Jakobs Versuch, sich an die Worte Benthams über das „Erbarmen“⁷²² zu erinnern, zeigt, dass bei ihm ein Ansatz von Hoffnung und Zukunftsglauben geblieben ist. Seine Aufforderung, ins Haus zurückzugehen, lässt auf eine Fortführung ihrer Ehe und ihres gemeinsamen Lebens schließen, auch oder gerade weil die Tür ihres bisherigen Lebens ins Schloss gefallen ist.⁷²³

Frauen als Objekte und Subjekte des Begehrens

Während Isabelle als Personifizierung des Objekts des Begehrens betrachtet werden kann, durchbrechen sowohl Siri und Anja wie auch die Frauen aus „Wie weiter“ diese

⁷²¹ Hacker: Die Habenichtse, S. 308f.

⁷²² Ebd., S. 309.

⁷²³ Ebd.

lacansche Vorgabe. Der entscheidende Punkt ist bei den Erstgenannten der, dass beide sich selbstbestimmt zum Objekt des Begehrens der jeweils anderen *machen*. Dieser Vorgang der Erschaffung ist aber immer schon Ausdruck ihres Subjekt-Seins. Siri initiiert das Liebesspiel – wie bereits beschrieben – durch ihre von ihrem Begehren angetriebene schöpferische Kraft. Anja verweigert sich ihrer Schmoll-Werdung zunächst, investiert dann aber ihr gesamtes Dasein, um Siris Begehren kennen lernen und erfüllen zu können. Im Verlauf dieser Entwicklung erfährt Anja beide Begehrenspositionen: sie gelangt zu ihrem eigenen, im Vergleich zu ihren vorherigen Liebeserfahrungen ihr selbst viel stärker entsprechenden Begehren, indem sie Siris Liebesobjekt des Schmoll verkörpert, *und* sie erlaubt es sich, in einen Begehrensstatus einzurücken, den sie aktiv und gewollt mitgestalten kann. Die Bestimmtheit ihrer leiblichen Einfühlung überwindet dabei auch vermeintliche Körper- und Geschlechtergrenzen. Vor allem Schmolls denkwürdige Erektion am Strand lässt keinen Zweifel an der Selbstständigkeit von Anjas Begehren.⁷²⁴

Sowohl „Siri“ wie auch „Schmoll“ sind als Beweis der Selbstermächtigung der Frauen zu verstehen. Beide nehmen die Subjektposition des Begehrens selbstverständlich ein und füllen sie körperlich aus. Allerdings bezeugen sie auch, dass eine theoretische Trennung von Objekt- und Subjektstatus nicht durchzuhalten ist. Ständige, fließende Rollen- und Perspektivwechsel, wie sie für die Geschlechter-Maskerade typisch sind, stehen im Zusammenhang mit dem, was Cixous „die unendliche Zirkulation des Begehrens“ nennt.⁷²⁵ Diese Zirkulation bleibt nicht im Rahmen der Beziehung der beiden Frauen, sondern stößt letztendlich auch ihr Umfeld – namentlich Svenja und Ralf – an. Bei beiden entsteht durch die Konfrontation mit Schmoll, dessen Erschaffung und Sichtbar-Werdung immer mehr Präsenz bekommt, ein Begehrenskonflikt. Die sich entwickelnde Dynamik zwischen den Figuren beinhaltet eine nachhaltige Störung der symbolischen Ordnung, die schließlich zu der dargelegten gewaltsamen Eskalation und Ralfs Tod führt.

Der fließende Wechsel zwischen Objekt- und Subjekt-Sein, der bei Siri und Anja zu beobachten ist, stellt die Bindung der Geschlechter an eine bestimmte Begehrensposition in Frage. Krauß' Prosastück erweitert das Blickfeld noch weiter, so

⁷²⁴ Rávic Strubel: *Kältere Schichten der Luft*, S. 129.

⁷²⁵ Vgl. Hélène Cixous: *Geschlecht oder Kopf?*, S. 42.

dass es das weibliche Gegenbild zu Isabelle zeigen und Lacans theoretischen Ansatz durchbrechen kann. Die Ich-Erzählerin und die Frauen aus „Wie weiter“ verkörpern einen Frauentypus, der sich durch Tatendrang, Selbstbewusstsein, Leidenschaftlichkeit und Lebensfreude auszeichnet. Diese Frauen sind nicht durch das riviereseche Konzept zu fassen, unterstützen aber im weiteren Sinne die Frage nach der Möglichkeit eines wahrhaftigen Selbst-Seins wie auch einer wahrhaftigen Beziehungsstruktur. Krauß unterlässt bei ihrer Figurengestaltung jegliche (Geschlechter-)Maskerade, Verstellung oder Täuschung, sondern setzt – wie in der Analyse dargelegt wurde – auf Offenheit, Wertschätzung und Anerkennung. Im Gegensatz zu den Frauen aus „Kältere Schichten der Luft“ und „Die Habenichtse“ zeichnet Krauß die Frau als selbstbewusst Begehrende und Liebende. In dieser Hinsicht nimmt sie eine klare Gegenposition zu Lacan ein. Es ist zwar angemessen zu sagen, dass die Frau aufgrund ihrer leiblichen Wirklichkeit niemals etwas anderes sein kann als „nicht-alles gegenüber dem phallischen Genuss“. Die in diesem Diktum enthaltene Wertung löst Krauß aber eindeutig auf, indem sie den Liebesgenuss der Frauen ins Zentrum stellt und ihn durch ihre ästhetisch ansprechenden und gleichzeitig ausgewogenen Worte würdigt.

Lacan vermutet in seinem auch in dieser Arbeit vorgestellten Seminar „Encore“, dass der Frau eine mystische Liebesqualität zu eigen ist, die es ihr ermögliche, Verschmelzung und Eins-Sein zu erfahren, ohne jedoch selbst davon zu wissen. Diese These wirft sowohl in Bezug auf „Wie weiter“ wie auch die anderen Romane verschiedene Fragen auf, die die Sehnsucht des Menschen nach Einheit näher in den Blickwinkel rücken. Lacans Aussage, die Frau könne ihre Liebesfähigkeit nur erfahren, nicht aber etwas über sie wissen, mag theoretisch strittig sein, entscheidend ist aber im Zusammenhang dieser Arbeit, dass der Wunsch nach einer quasi mystischen Liebeserfahrung in der Tat in den Romanen eine Rolle spielt. Siri und Anja in „Kältere Schichten der Luft“ setzen alles daran, die von Lacan so bezeichnete „Kluft“ zum Anderen zu überwinden und eine vollkommene Verschmelzung im Liebesakt zu erleben. Ihre Annahme einer Persönlichkeit, die sie mit Unschuld, Erneuerung und Neugierde assoziieren, ist so betrachtet die Voraussetzung, jegliche biographische und körperliche Begrenztheit aufzulösen und sich der begehrten Einheit mit dem Liebespartner hinzugeben. Rávic Strubel inszeniert den Absolutheitsanspruch dieser Beziehungskonstellation im Detail, sprengt die Situation – ganz im Sinne Lacans, der

die Unmöglichkeit dieses Unterfangens erkennt⁷²⁶ – allerdings kurze Zeit später durch Ralfs Angriff vollständig auf. Die Autorin lässt das Begehren nach der Einheit an der unüberwindbaren „Kluft“ und Andersartigkeit des Anderen scheitern und führt so die Figuren aus ihrem Liebestraum zurück in die Realität. Beides zusammengenommen – die Suche nach Einheit und die Erfahrung der Trennung – beschreibt sozusagen die Pole, zwischen denen sich das Leben abspielt.

„Die Habenichtse“ hingegen zeigen den Selbstverlust von Menschen, die jegliche echte Verbindung zum Anderen verloren haben und auch die Möglichkeit eines sinnvollen Lebens nicht mehr erkennen können. Der lacansche Phallus scheint ihnen sozusagen abhanden gekommen zu sein, so dass für sie auch die Erfahrung eines liebevollen und erfüllenden Miteinanders außer Reichweite gerückt ist. Blind und orientierungslos – im lacanschen Sinne kann man meines Verständnisses nach sagen „zerstückelt“⁷²⁷ – folgen sie ihrem Begehren, ohne zu bemerken, dass ihrem Leben letztendlich nichts fehlt außer ihrer eigenen vollständigen Anwesenheit. Hackers Roman kann im Grunde als exemplarische Vorführung gelesen werden, was mit den Menschen psychisch und emotional passiert, wenn sie sich selbst nicht anders als vollkommen abgetrennt vom Anderen wahrnehmen und erfahren können. Im Kontrast zur Gewichtigkeit Benthams kommen die Entleerung und der Sinnverlust der Mittdreißiger noch verstärkt zum Ausdruck.

Die Frage nach der Sehnsucht der mystischen Liebeserfahrung, die in „Kältere Schichten der Luft“ und „Die Habenichtse“ ein Missverhältnis zwischen Begehrtem, Ersehntem, Lebbarem und Vorstellbarem zu Tage fördert, findet in „Wie weiter“ zu einer filigranen und interessanten Balance. Krauß vollführt das Kunststück, sowohl die Verbindung zum Anderen wie auch die Sehnsucht nach Einheit mit der Bewahrung der Individualität und Selbstzentrierung der Person in Einklang zu bringen. Die Beziehungskonstellation zwischen der Ich-Erzählerin, ihrer Mutter und Großmutter sowie ihrer Liebesmenschen basiert auf dem Versuch, die Eigenständigkeit der Personen zu wahren und sich der Liebesbeziehung gleichzeitig ohne Rückhalt

⁷²⁶ Vgl. Kapitel III. 4.

⁷²⁷ Vgl. Kapitel III. 3.

hinzugeben. Die erwähnte „Erfahrung der reinen Substanz“⁷²⁸ ist hier die Verschmelzung mit der Ganzheit des Lebens. Krauß schreibt sich meiner Ansicht nach an die Möglichkeit der Einheit der Liebenden heran, ohne die selbstbestimmte und selbstreflektierte Position des Einzelnen außer Acht zu lassen oder zu negieren. „Wie weiter“ führt gewissermaßen die größtmögliche Nähe zum Anderen vor, ohne den Balanceakt zwischen Einheit und Trennung als Schwierigkeit oder Konflikt zu betrachten.

Die Qualitäten des „lesbischen Phallus“ (Butler)

Während der lacansche Phallus vor allem in Bezug auf seine symbolische Dimension ergiebig ist – wenn es um Fragen der Bedeutungsschaffung, der Sinngebung und des Absolutheitsanspruchs geht –, bedarf die Geschlechterperspektive der ausgleichenden Vervollständigung durch Butlers Konstrukt des „lesbischen Phallus“. Durchaus überraschend hat sich dieser theoretische Entwurf als praktikabel und produktiv für die Literaturanalysen erwiesen, um so die Liebesbeziehungen zwischen den Frauen präziser erfassen zu können. Butler verwendet den Begriff nicht ausschließlich als Beschreibung der lesbischen Begehrensstruktur, sondern auch um Störmomente zu den Themen Geschlecht, Sexualität und Körper innerhalb der symbolischen Ordnung zu bezeichnen. Der „lesbische Phallus“, so Butler, ermögliche es, „Fragen der Imitation, Subversion und Rezirkulation des phantasmatischen Privilegs“ zu stellen.⁷²⁹

Wie die Analyse gezeigt hat, verkörpern die Frauen aus Krauß' Prosastück „Wie weiter“ sozusagen diese butlerschen Fragen. Sowohl die Ich-Erzählerin wie auch ihre Großmutter und Mutter orientieren sich an ihrer glühenden Lebensfreude, Sehnsucht und Leidenschaftlichkeit, die sich der „Imitation“ gängiger und üblicherweise die Persönlichkeit letztendlich doch immer einschränkender Weiblichkeitsklischees entziehen. „Subversiv“ sind ihre Eigenständigkeit, ihr Tatendrang und ihr selbstbewusstes Verhalten als Begehrende und Liebende durchaus, wenn man bedenkt, wie oft Sexualität und Geschlechterverhalten als Konfliktbereiche beschrieben werden, die hier eindeutig nicht vorliegen. Was Butler als „Rezirkulation des phantasmatischen Privilegs“ bezeichnet, lässt sich vor allem an der Figur der Toma belegen, deren

⁷²⁸ Krauß: Wie weiter, S. 117.

⁷²⁹ Butler: Körper von Gewicht, S. 126.

selbstbestimmte und in Andeutungen herauslesbare bisexuelle Phallizität offenkundig ist.⁷³⁰ Tomas Liebesverhalten ist eine Art permanenter Aneignung des „phantasmatischen Privilegs“, dessen freie Verfügbarkeit oder Verschiebbarkeit zwischen den Geschlechtern sie so belegt. Toma ist stürmische Eroberin; sie bannt, fasziniert und fesselt die anderen; sie ist stolz, unbezähmbar, zielgerichtet und selbstbestimmt. Nicht nur der Niederbayer erliegt ihr, auch die Ich-Erzählerin lässt sich von ihrer Erotik und Gefühlsintensität gefangen nehmen. Diese Liebesbeziehung offenbart so etwas wie die „Qualität“ des „lesbischen Phallus“: zwischen den beiden Frauen als Liebesmenschen existieren ein gemeinsames leidenschaftliches Brennen sowie tiefe Zärtlichkeit und Hingabe, aber auch die Anerkennung der Vollständigkeit, Potenz und Stärke des weiblichen Körpers und Daseins. Ob Toma oder diese Liebesbeziehung jedoch als „Störmoment im Symbolischen“ betrachtet werden können, bleibt fraglich – oder der Perspektive und dem Bewertungssystem des jeweiligen Lesers von „Wie weiter“ überlassen: textintern spielt eine mögliche Abneigung oder Verwerfung zwischen den Figuren keine Rolle, sondern ausschließlich die Möglichkeit der gegenseitigen Selbstoffenbarung, Anerkennung und Wertschätzung.

Als „lesbischer Phallus“ Tomas ist vor allem ihr selbstsicheres Hinwegsetzen und Ausweiten jeglicher (Liebes-)Grenzen zu verstehen. Sie lässt sich in keiner Weise in einer vermeintlichen Geschlechterrolle oder Erwartungen an ihr Begehren einschränken oder vereinheitlichen. Butler schreibt, dass der „lesbische Phallus“ das Haben übertragbar, ersetzbar und frei beweglich macht.⁷³¹ Die Freiheit und die Erfüllung des Habens – ohne dass dadurch eine Vielzahl aggressiver und gewaltsamer Konflikte und Auseinandersetzungen hervorgerufen werden – zeichnet in dieser Selbstverständlichkeit nur die Frauen in „Wie weiter“ aus.

Normative Erschütterungen und maskenfreier Raum

Rávic Strubels Roman bringt im Gegensatz dazu vor allem die störende, vielleicht auch erschütternde oder aufsprengende Qualität des „lesbischen Phallus“ zum Ausdruck. Anja/Schmoll – und indirekt auch Siri als Initiatorin des Erschaffungsspiels – verkörpert das Haben schlechthin, da sie dazu fähig ist, Junge zu werden, ohne ihre leibliche

⁷³⁰ Vgl. Krauß: Wie weiter, S. 34.

⁷³¹ Butler: Körper von Gewicht, S. 130.

Wirklichkeit als Frau aufgeben zu müssen. Beides existiert in einem unaufhörlichen – zum Teil fließenden, aber auch radikalen und eruptiven – Übergang, der sowohl ihr „phallisches Privileg“ wie auch ihre subversive Kraft bestätigt. Der „lesbische Phallus“ bzw. die Frage nach der Homosexualität der Figuren spielt sowohl in „Kältere Schichten der Luft“ wie auch in „Die Habenichtse“ eine entscheidende Rolle. Bei Siri und Anja/Schmoll kollidiert ihre Innenperspektive der Liebesbeziehung, die für sie eine Erneuerung und die Erfahrung vollkommener Unmittelbarkeit bedeutet, mit der Außenperspektive der Camp-Mitarbeiter. Diese verkörpern die heteronormativen Ansprüche und Erwartungen einer an patriarchalischen Vorstellungen ausgerichteten Gesellschaft, die sich durch den „lesbischen Phallus“ provoziert und angegriffen fühlt. Dieses Umfeld, das mit Butler als „heterosexuelle Matrix“ zu bezeichnen ist, wird ganz offensichtlich durch die Beziehung der beiden Frauen und Anjas Gebaren als Schmoll sowohl aufgerüttelt wie auch herausgefordert. Bei Ralf weckt die Konfrontation Ängste, Abwehr, Aggressivität und den Wunsch, das Störende auszulöschen. Svenja hingegen erfährt Lust und Besitzgier, die sich – nachdem sie von Anja abgelehnt wurde – in einen Hang zum Sadismus verwandelt. Die Wirkung, die der „lesbische Phallus“ entfaltet, ist also innerhalb dieses exemplarischen Rahmens immens und kann so vielleicht auch die Ausformung des Imaginären des Lesers in Frage stellen.

Nicht nur Rávic Strubel, sondern auch Hacker verwendet die Homosexualität ihrer Figuren als Infragestellung bzw. als Frage nach den normativen Grenzen der Sexualität. In „Die Habenichtse“ steht allerdings nicht so sehr die zwischenmenschliche Konfrontation oder Störung im Zentrum, sondern das Wanken der innerlichen Vorstellungen und Erwartungen. Das Konstrukt des „lesbischen Phallus“ lässt sich in Bezug auf Jakob und Mister Bentham nicht direkt einbringen, kennzeichnet aber die Augenblicke und Situationen, in denen Jakob mit seinem homosexuellen Begehren konfrontiert und innerlich zutiefst erschüttert wird. Am Anfang des Romans stabilisiert sich Jakobs Selbstbild eines treuen, verantwortungsbewussten und vor allem heterosexuellen Ehemannes durch seine seit langem ersehnte Hochzeit mit Isabelle. Seine Bewunderung und seine teilweise kindliche Schwärmerei für Bentham, der es ihm erlaubt, sich als eine Art beruflicher und moralischer Ziehsohn zu verstehen, scheinen dieses Selbstbild zu bestätigen und zu vertiefen. Als er zufällig erfährt, dass Bentham homosexuell ist, geraten seine bisherigen unschuldig-zärtlichen Gefühle jedoch geradezu schockartig ins Wanken. Verwirrt und innerlich zutiefst getroffen muss er

erkennen, dass er sich selbst getäuscht haben könnte und ihm ebenfalls ein homosexuelles Begehren innewohnt. Diese Selbsterkenntnis, die seine frühere sexuelle Gewissheit zerstört, scheint dadurch bestätigt zu werden, dass er auf der Straße von einem schönen jungen Mann ein eindeutiges Angebot erhält. Sein unmittelbares und entblößendes Gefühl eines „verwirrende[n], hartnäckige[n] Bedauern[s]“⁷³² lässt sich nicht mehr abschütteln und initiiert so eine intensive Selbstbefragung und Bewusst-Werdung. Was Jakob vor sich selbst versteckt hielt oder durch seine gewohnten heteronormativen Vorstellungen und Reaktionen abwehren konnte, tritt nun offen zu Tage bzw. wird durch die weitere unerwartete Konfrontation mit Benthams Homosexualität noch weiter intensiviert. Jakobs Beobachtung am Badeteich spiegelt ihm die schmerzliche Erkenntnis wider, dass Bentham ihn im Gegensatz zu dem attraktiven, übermütigen Jüngling nicht braucht: „Bentham war auf seine Umarmung nicht angewiesen.“⁷³³ Das Begehren des Älteren richtet sich auf einen anderen Mann, so dass er selbst unerfüllt bleibt. Es ist allerdings nicht nur so, dass Jakob der Enttäuschung seines geheimen Begehrens ausgeliefert wird, er verliert auch seine bisher selbstverständliche Maske seiner Sexualität und der Ausschließlichkeit seiner Beziehung und Ehe zu Isabelle.

Hacker belässt es nicht dabei, Jakobs Destabilisierung und „Demaskierung“ vor sich selbst zu zeigen, sondern führt außerdem vor, wie er – ganz im Gegensatz zu Isabelle, deren Enttäuschungen und Begehren sie in ein Umfeld aus Gewalt und Zerstörung hineinziehen – durch seinen inneren Umsturz zeitweise näher und vor allem ehrlicher zu sich findet. Während Ralfs Reaktion auf Schmoll die negative Seite der Demaskierung vorführt – die Angst vor der Destabilisierung der heteronormativen Ordnung, Aggressivität und gewaltsame Abwehr –, präsentieren Jakobs Erfahrungen sie als Bereicherung und neuartige Akzeptanz für sich selbst. Als sich sein innerlicher Konflikt löst, erlebt Jakob eine kurze emotionale Beschwingtheit und Befreiung. Er fühlt die Kraft und Dynamik seines Körpers und erfreut sich an der tiefen, liebevoll empfundenen Verbindung zu den wichtigen Menschen seines Lebens.

Wenig später wird deutlich, dass Jakobs innere Erschütterung einen Raum eröffnet, der ihm ermöglicht, Bentham auf eine direktere und schutzlosere Art und Weise als bisher zu begegnen. Ähnlich der Erfahrung Anjas, für die die Schmoll-Werdung eine

⁷³² Hacker: Die Habenichtse, S. 184.

⁷³³ Ebd., S. 208.

vollständige Erneuerung darstellt, erlebt auch Jakob einen Moment der Offenbarung, als er den Mut aufbringt, seine Maske fallen zu lassen. Benthams freundliche Ermahnung, Jakob solle nicht mit ihm „ringen“ – ein „Engel“ sei er schließlich nicht⁷³⁴ –, führt dazu, dass dieser seinen inneren Widerstand aufgibt und sich endlich Benthams durchdringendem Blick aussetzt. Dieser intensive Augenblick erzeugt eine Art schweigender Einigung zwischen den Männern, der Jakob das Gefühl vermittelt, vollständig angenommen und verstanden zu werden.

Auch dieser Wunsch nach einem Einverständnis des Anderen liegt im Themenfeld der Maskerade, die immer auch die Frage nach der Möglichkeit der gegenseitigen Offenbarung stellt. Nicht nur Jakob ersehnt die maskenlose Begegnung zum Anderen: gleiches gilt auch für Siri und Anja aus „Kältere Schichten der Luft“ und für die Frauen sowie die Liebesmenschen aus „Wie weiter“. Es handelt sich hier also um eine der Schnittstellen des Maskerade-Begriffs, der zum einen die Zwangsmaskerade der Geschlechtlichkeit und Sexualität benennt und zum anderen den Erfahrungsraum der Maske insgesamt einbezieht. Die Verbindung der verschiedenen Maskerade-Bereiche hat sich im Verlauf der Literaturanalysen als ergiebig erwiesen, weil nur so der grundsätzliche Antrieb und die Begehrensrichtung der Figuren erfasst werden konnte.

Allerdings muss in Bezug auf Jakob auch gesagt werden, dass seine kurz aufscheinende Freiheit und Ankunft im Leben seinem nach wie vor bestehenden Begehren gegenüber Bentham nicht standhalten kann. Als er von diesem gemeinsam mit seiner Ehefrau zu einer Reise nach Berlin eingeladen wird, unterschlägt Jakob das Angebot, um möglichst viel Zeit alleine in der Nähe Benthams verbringen zu können. Seine Abwesenheit ist es letztendlich, die dazu führt, dass Isabelle Jim vollends in die Hände fallen kann. Selbst am Ende des Romans, als Jakob beunruhigende Nachrichten aus London erhalten hat, ist er selbst nicht gewillt, die geliebte Idylle dieser exklusiven Zeit mit Bentham aufzugeben. Sein Begehren ist stärker als sein für sein Selbstverständnis zuvor stets unerlässliches Verantwortungsbewusstsein gegenüber Isabelle. Wie am Anfang des Romans – als es darum ging, Isabelle für sich zu gewinnen – verfängt sich Jakob in der Täuschung einer möglichen Erfüllung oder der Stabilisierung seines Lebens, indem er alles verdrängt, was seinem aktuellen Begehren in den Weg kommen könnte.

Wie erwähnt findet sich bei allen Romanfiguren in irgendeiner Art und Weise die tiefe Sehnsucht wieder, dem Anderen unverstellt zu begegnen, um so die gemeinsame Nähe,

⁷³⁴ Ebd., S. 259.

das Gefühl der Selbstoffenbarung, des Erkennens des Anderen und die gegenseitige Wertschätzung zu intensivieren. Die essentielle menschliche Suche nach einem maskenfreien Raum thematisiert der Literatur- und Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme, wenn er schreibt

„während die meisten der Rollen, die wir spielen, und der Masken, die wir tragen, uns in unserer Persönlichkeit identifizieren, können Masken auch Potentialitätsräume eröffnen und das Repertoire des Denkbaren, Vorstellbaren, Erlaubten und Erreichbaren vergrößern. Maskeraden determinieren einerseits das alltägliche Handeln; andererseits kreieren sie das Außer- und Überalltägliche, das Virtuelle und Imaginäre. Masken verkörpern uns in dem, was wir innerhalb eines sozialen Settings sind, und in Masken verkörpern wir das Andere unserer selbst, alles Sub- und Transhumane, das Unerlaubte und Ausgegrenzte, das Verdrängte und Tabuierte, das Unerreichbare und Mächtige, das Gefürchtete und das Begehrte, das Heilige und das Profane.“⁷³⁵

Der Inbegriff eines (inszenierten) „Potentialitätsraums“ des Menschen ist die leibliche Maskerade des Schmoll, der in der Verwandlung zu der Erfahrung eines maskenfreien Daseins vorstoßen kann. Böhmes Verweis auf „das Repertoire des Denkbaren, Vorstellbaren, Erlaubten und Erreichbaren“, das vergrößert und erforscht werden kann, lässt an Butlers Forderung denken, anhand „subversiver Praktiken“ zu einem „alternativen Imaginären“ zu gelangen. Rávic Strubels Entwurf des Schmoll kann als subversives Schreiben par excellence betrachtet werden, da ihre imaginäre Inszenierung dazu verhilft, gängige Vorstellungsgrenzen um Geschlecht, Sexualität und Körper anzugreifen oder zu verschieben. Schmoll verkörpert verschiedene der Aspekte, die Böhme anspricht: er ist das in einer patriarchalischen Gesellschaft Unerlaubte, Ausgegrenzte und Gefürchtete, insofern er die Festlegung, was und wie eine Frau ist, unterläuft. Schmoll setzt einen mächtigen Gegenimpuls, der das, was verdrängt und tabuisiert wird, in Frage stellt.

Gleichzeitig ist aber auch klar, dass die subversive Kraft einer literarischen Figur begrenzt ist, solange sie einen ausschließlich imaginären „Potentialitätsraum“ eröffnet. Dies offenbart eine Art von Widersprüchlichkeit: Schmoll ist ein literarisches Novum, das fasziniert, aber bei der Frage nach der Übertragbarkeit ins soziale Leben Ratlosigkeit hervorruft. Lehnert fängt diesen Streitpunkt treffend ein. Sie legt dar, dass der literarisch eher selten vorkommende Wechsel des biologischen Geschlechts – und

⁷³⁵ Böhme: Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen, S. 103.

zu diesem muss auch Anjas/Schmolls Verschiebung, ihr Schwanken und ihre leibliche Maskerade letztendlich gezählt werden – als „phantasmatisches Spiel“⁷³⁶ zu gelten habe, das eine „Utopie eines angst- und herrschaftsfreien Raums, in der das eine das andere nicht mehr ausgrenzen muß“⁷³⁷ erschaffe. Aber auch dabei handele es sich um eine „Konstruktion von Bildern“⁷³⁸, die „die binäre Struktur unseres Denkens“ über Geschlecht, Sexualität und Körper nicht lösen könne.⁷³⁹ Lehnert betont, dass die „Anziehungskraft“⁷⁴⁰ einer zweigeschlechtlichen Welt gerade auch für homosexuelle bzw. lesbische Texte gelte, bei denen diese oft quasi „durch die Hintertür“ wieder auftauche. In Bezug zum Motiv der geschlechtsvertauschenden Verkleidung von Frauen schreibt sie:

„Am deutlichsten wird dies in den fiktionalen Texten über lesbische Frauen, für die das männliche Äußere kein Vorwand und kein Spiel zu bedeuten scheint, sondern geradezu existentielle Notwendigkeit. Sie inszenieren sich zunächst einmal nicht als Männer, sie sind vielmehr in ihrer Selbstwahrnehmung einfach so anders, als die traditionellen Weiblichkeitsbilder dies vorsehen, daß sich dieses Anderssein (zunächst) nur durch die Verwendung männlicher Rollenmuster inszenieren läßt. Sie übernehmen in einem Maße die androzentrischen Theorien der Sexualwissenschaftler, das jeden Optimismus hinsichtlich der Möglichkeit einer „Erfindung“ des Neuen, Unerwarteten, des ganz anderen im Keim erstickt und immer wieder eine Natur setzt, die „hinter“ jeder Maskerade zu finden scheint. Die Binarität reproduziert sich unablässig selbst; sie bietet keine Möglichkeit des Entrinnens.“⁷⁴¹

Mit der Betonung des unmöglichen „Entrinnens“ der Binarität trifft Lehnert das Dilemma des Liebesspiels zwischen Siri und Anja/Schmoll genau. Die Frauen wollen etwas vollkommen Neues und Andersartiges erschaffen, enden aber doch wieder bei einer heterosexuellen Beziehung, deren Unschuld und Unmittelbarkeit letztendlich größtenteils durch die Jugendlichkeit der Akteure bestimmt wird. Die Transformation Anjas/Schmolls ist beachtlich, das Endergebnis der Liebeskonzeption aber gewissermaßen banal. In diesem Sinne ist Schmoll zwar vorbildlich dafür geeignet, über die Ausgestaltung und die Bedingungen von Geschlecht, Sexualität und Körper nachzudenken, als Vorbild einer eigenständigen lesbischen Liebesbeziehung, die sich

⁷³⁶ Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 304.

⁷³⁷ Ebd., S. 347.

⁷³⁸ Ebd., S. 348.

⁷³⁹ Ebd., S. 338.

⁷⁴⁰ Ebd.

⁷⁴¹ Ebd.

nicht an heterosexuellen Vorgaben orientiert, kann die Konstellation aber nicht dienen. Lehnerts Frage nach dem Anderssein lesbischer Frauen bleibt auch hier ungeklärt. Die subversive Kraft der leiblichen Maskerade des Schmoll wird durch die heteronormative Gestaltung der Liebesbeziehung aufgebraucht. Unter der interessanten und neuartigen Idee zeigt sich gewissermaßen die alte Maske des Geschlechterthemas.

Im Gegensatz zu dieser kritischen Perspektive auf die gestalterischen Schwierigkeiten eines alternativen Geschlechter-Imaginären überzeugt meiner Ansicht nach ein anderer Aspekt bei Rávic Strubel, der in meiner Analyse detailliert dargelegt wurde. Der Versuch der Autorin, sich näher an die körperliche Erfahrung Anjas/Schmolls heranzuschreiben und das Schwanken der Persönlichkeiten, das Verschwimmen der Umrisse, die Wechsel der Muskelschichten, Nervenbahnen und Emotionen zu thematisieren, ist eindeutig die Stärke des Romans. Die Ausweitung des Themas hinsichtlich Butlers Frage nach der Gewichtigkeit und der Verwerfung von Körpern hat sich als überaus produktiv erwiesen, da so beispielsweise auch Isabelles Alter Ego Mae und Sara sowie Mister Bentham – die alle wesentlich in ihrer Bedeutung für die „Habenichtse“ Isabelle und Jakob sind – mit einbezogen werden konnten. Benthams Gewichtigkeit, Reife und Friedfertigkeit stellt in Hackers Roman ein entscheidendes Gegengewicht zur Entleerung, Orientierungslosigkeit und Lustlosigkeit der jüngeren Generation dar. Im Kontrast zu seinem angefüllten Sein kommt die scheinhafte Welt Isabelles und Jakobs erst deutlich zum Vorschein. Gleichzeitig ermöglicht seine Existenz zumindest einem von ihnen eine Zukunftsperspektive – nämlich in Ruhe durchdachte Urteile und Entscheidungen sowie das am Ende des Romans erwähnte „Erbarmen“⁷⁴². So bewahrt Bentham gewissermaßen den Sinn des Lebens, der den „Habenichtsen“ verloren zu sein scheint. Die Figur des Mister Bentham, die ich mit Butler als „Körper von Gewicht“ beschrieben habe, bietet auch hinsichtlich einer zentralen Frage der Maskerade Aufschluss. Lehnert formuliert treffend: „Gibt es eine Wahrheit des Körpers, die stärker ist als alle Maskerade, oder gibt es nichts jenseits der Maskerade, der Inszenierung, der „performance“?“⁷⁴³ Eine derart präsente, lebenserfahrene und für sein gesamtes soziales Umfeld wichtige Persönlichkeit wie Mister Bentham lässt darauf schließen, dass es sehr wohl etwas Bedeutsames „jenseits

⁷⁴² Hacker: Die Habenichtse, S. 309.

⁷⁴³ Lehnert: Maskeraden und Metamorphosen, S. 228.

der Maskerade“ gibt. Eine „Wahrheit des Körpers“, die darin besteht, dass Bentham tatsächlich in seinem Körper ist und so jeden Augenblick seines Lebens bewusst erleben kann. Im Gegensatz zu den „Habenichtsen“ und den anderen Figuren wirkt Bentham vollkommen „authentisch“. Seine gesamte Erscheinung, sein Auftreten, sein Verhalten und sein Sprechen sind frei von jeder Form der Maskerade, der Vortäuschung oder des Versteckens, was jeder in seinem Umfeld wahrzunehmen oder zu fühlen scheint. So betrachtet verweist die Gewichtigkeit des Körpers auf die Gewichtigkeit und Wahrhaftigkeit des Menschen insgesamt. „Jenseits“ der Frage nach der Maskerade liegt dann das essentielle Bewusstsein der Einzigartigkeit des Einzelnen.

Bentham verdeutlicht außerdem, wie bedeutsam der Andere als Bezeugung und als Spiegel des eigenen Daseins ist. Seine Präsenz und Gewichtigkeit sorgt dafür, dass auch Jakob für Augenblicke dazu in der Lage ist, die sinnliche Welt wach zu erfassen und unmittelbare Freude daran zu empfinden. Wie ein staunendes Kind geht er in der Mittagspause an der Seite seines Chefs im Park spazieren und genießt die Vielfalt der Eindrücke.⁷⁴⁴ Bentham erweist sich so für ihn als Schlüssel oder als Tor, vollständig in der Gegenwart anzukommen und die Dynamik des Lebens zu spüren.

In ähnlicher Art und Weise zeigt sich die Bedeutung des Anderen in „Kältere Schichten der Luft“ und in „Wie weiter“. Der Andere ist auch dort die Möglichkeit oder Voraussetzung zur Selbsterkenntnis. Im Kontakt der Figuren entsteht ein Raum der Selbsterkenntnis, der Suche nach dem eigenen Wesenskern und einer ersehnten „Echtheit“ des Lebens. Ich habe Krauß' Prosastück auch deshalb in diese Arbeit einbezogen, weil sie den Aspekt der maskenfreien Begegnung in der Liebesbeziehung in besonderer Weise zum Ausdruck bringt. Das in „Wie weiter“ vorgeführte Liebesmenschen-Konzept ist auf den ersten Blick sicher nicht als „subversive Praktik“ zu erkennen, offenbart aber bei näherer Betrachtung eine neuartige und interessante Perspektive auf die Selbstwahrnehmung des Menschen in Bezug auf Begehren und Liebe. Anders als in „Kältere Schichten der Luft“ und in „Die Habenichtse“ fehlen hier Aspekte wie Besitzgier, Abweisung, überhöhte Erwartungen, Vortäuschungen und Enttäuschungen, emotionale Entleertheit, zwischenmenschliche Konflikte und Krisen. Anstelle der Schattenseite von Begehren und Liebe, wie sie bei Rávic Strubel und Hacker zum Ausdruck kommt, bringt Krauß einen hoffnungsvollen Moment der

⁷⁴⁴ Hacker: Die Habenichtse, S. 179f.

gegenseitigen Anerkennung, Offenbarung und Wertschätzung vor, ohne ins Sentimentale, Verkitschte oder Illusorische abzugleiten. Der Wunsch der Ich-Erzählerin nach der „Erfahrung der reinen Substanz“ verweist im Grunde – ähnlich den „Körpern von Gewicht“ – direkt auf das lacansche Reale, dem sich hier mit Hilfe einer besonderen Zuwendung und Verbundenheit angenähert wird. In diesem Sinne ist die Perspektive, die Krauß aufzeigt, vielleicht sogar höher zu werten als die Kraft, die Rávic Strubels Entwurf des Schmoll entfalten kann.

Sicher ist, dass diese Arbeit gezeigt hat, wie stark allgemein-menschliche Fragen in der Thematik der Geschlechter-Maskerade verborgen sind. Geschlechtlichkeit und Sexualität stellen sozusagen eine – in zahlreichen Aspekten auch neue – Maske dar, hinter der die immer gleiche Suche nach Selbsterkenntnis, Wertschätzung und Lebensfülle steht. Mit diesen Themen einher geht die Konfrontation mit der Brüchigkeit der eigenen Identität, der Suche nach Sinn, der Sehnsucht nach einem maskenfreien Dasein und der bewusst erfahrenen Gewichtigkeit des Lebens. Es ist deutlich geworden, dass die Beschäftigung mit der Geschlechter-Maskerade auf diese Weise eine produktive Zentrierung anbieten kann, um sich dem menschlichen Dasein – wie es sich auch in den Romanen von Rávic Strubel, Hacker und Krauß exemplarisch äußert – zu nähern.

Bibliographie

Primärliteratur

- Hacker, Katharina:** Die Habenichtse. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- Hemingway, Ernest:** Der Garten Eden. Reinbek: Rowohlt 1987.
- Hustvedt, Siri:** Die unsichtbare Frau. Reinbek: Rowohlt, 7. Aufl. 2007.
- Hustvedt, Siri:** Die Verzauberung der Lily Dahl. Reinbek: Rowohlt, 9. Aufl. 2006.
- Kirsch, Sarah:** Blitz aus heiterm Himmel. In: Diess./ Morgner, Irmtraud/ Wolf, Christa: Geschlechtertausch. S. 5-24.
- Kirsch, Sarah/ Morgner, Irmtraud/ Wolf, Christa:** Geschlechtertausch. Drei Geschichten über die Umwandlung der Verhältnisse. Darmstadt: Luchterhand 1980.
- Krauß, Angela:** Wie weiter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- Rávic Strubel, Antje:** Kältere Schichten der Luft. Frankfurt a. M.: Fischer 2008.
- Rávic Strubel, Antje:** Offene Blende. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003.
- Rávic Strubel, Antje:** Sturz der Tage in die Nacht. Frankfurt a. M.: Fischer 2011.
- Rávic Strubel, Antje:** Unter Schnee. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001.
- Wagner, Antje:** Hinter dem Schlaf. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2005.

Sekundärliteratur

- Apter, Emily:** Demaskierung der Maskerade. Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. v. Weissberg, Liliane. S. 177-216.
- Beauvoir, Simone de:** Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Reinbek: Rowohlt 1999.
- Becker, Ruth/ Kortendieck, Beate:** Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 4. Aufl. 2004.
- Benthien, Claudia:** Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle

Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Benthien, Claudia/ Stephan, Inge. S. 36-59.

Benthien, Claudia/ Wulf, Christoph (Hrsg.): Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Reinbek: Rowohlt 2001.

Benthien, Claudia/ Stephan, Inge (Hrsg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln: Böhlau Verlag 2003.

Benthien, Claudia/ Stephan, Inge: Vorwort. In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Benthien, Claudia/ Stephan, Inge. S. 7-10.

Bernheimer, Charles: Manets *Olympia*. Der Skandal auf der Leinwand. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. v. Weissberg, Liliane. S. 148-176.

Bettinger, Elfi: Crime in Drag. Kleidertausch und Rechtsbruch im England der frühen Neuzeit am Beispiel der Mary Frith alias Moll Cutpurse. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hrsg. v. Bettinger, Elfi/ Funk, Julika. S. 61-81.

Bettinger, Elfi/ Funk, Julika (Hrsg.): Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1995.

Bettinger, Elfi/ Funk, Julika: Vorwort. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hrsg. v. Bettinger, Elfi/ Funk, Julika. S. 7-14.

Bischoff, Doerte: Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung. In: Körperteile. Eine kulturelle Anatomie. Hrsg. v. Benthien, Claudia/ Wulf, Christoph. S. 293-316.

Böhme, Hartmut: Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugung und Begehren in männlichen Phantasien. In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Benthien, Claudia/ Stephan, Inge. S. 100-127.

Bontrup, Hiltrud: Doing gender. Das Konzept der sozialen Konstruktion von Geschlecht: Eine Bibliographie mit Einführung. Münster: Professur für Geschlechterforschung, Institut für Politikwissenschaften der WWU München 1999.

Borgstedt, Thomas: Pop-Männer. Provokation und Pose bei Christian Kracht und Michel Houellebecq. In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Benthien, Claudia/ Stephan, Inge. S. 221-247.

Bramberger, Andrea: Die Kindfrau. Lust, Provokation, Spiel. München: Matthes und Seitz 2000.

- Brandstetter, Gabriele:** Körper-Maske – Sprach-Maske. Inszenierung von Weiblichkeit in Werken von Arthur Schnitzler, Rebecca Horn und Maguy Marin. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hrsg. v. Bettinger, Elfi/ Funk, Julika. S. 338-363.
- Braun, Christina von/ Stephan, Inge:** Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler, 2. Aufl. 2006.
- Braun, Christina von/ Stephan, Inge:** Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln: Böhlau Verlag, 2. Aufl. 2009.
- Brylla, Ute:** Die Maske des Unmaskierten. Eine Zusammenschau von Bruno Schulz und Michail Bachtin. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hrsg. v. Bettinger, Elfi/ Funk, Julika. S. 307-322.
- Bublitz, Hannelore:** Judith Butler zur Einführung. Hamburg: Junius, 3. Aufl. 2010.
- Butler, Judith:** Außer sich: Über die Grenzen sexueller Autonomie. In: Diess.: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. S. 35-69.
- Butler, Judith:** Das Ende der Geschlechterdifferenz? In: Diess.: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. S. 281-324.
- Butler, Judith:** Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Butler, Judith:** Die Entdiagnostizierung von Gender. In: Diess.: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. S. 123-165.
- Butler, Judith:** Die Frage nach der sozialen Veränderung. In: Diess.: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. S. 325-366.
- Butler, Judith:** Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Butler, Judith:** Einleitung: Gemeinsam handeln. In: Diess.: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. S. 9-33.
- Butler, Judith:** Gender-Regulierungen. In: Diess.: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. S. 71-96.
- Butler, Judith:** Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- Butler, Judith:** Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Hrsg. v. Wirth, Uwe. S. 301-320.
- Butler, Judith:** Sehnsucht nach Anerkennung. In: Diess.: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. S. 215-246.

- Butler, Judith:** Zwickmühlen des Inzestverbots. In: Diess.: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. S. 247-259.
- Cixous, Hélène:** Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift. Berlin: Merve Verlag 1977.
- Cixous, Hélène:** Geschlecht oder Kopf? In: Diess.: Die unendliche Zirkulation des Begehrens. Weiblichkeit in der Schrift. S. 15-45.
- Doane, Mary Ann:** Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. v. Weissberg, Liliane. S. 66-89.
- Ebeling, Ingelore:** Masken und Maskierung. Kult, Kunst und Kosmetik. Von den Naturvölkern bis zur Gegenwart. Köln: DuMont 1984.
- Engler, Steffani:** Wechselnde Blicke auf die Kategorie Geschlecht. In: Doing gender. Das Konzept der sozialen Konstruktion von Geschlecht: eine Bibliographie mit Einführung. Hrsg. v. Bontrup, Hiltrud. S. 3-26.
- Erhart, Walter:** Mann ohne Maske? Der Mythos des Narziss und die Theorie der Männlichkeit. In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Benthien, Claudia/ Stephan, Inge. S. 60-80.
- Evans, Dylan:** Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse. Wien: Turia und Kant 2002.
- Fischer-Lichte, Erika:** Performativität. Eine Einführung. Bielefeld: Transcript 2012.
- Funk, Julika:** Die Kunst der Travestie als romantische Entkleidung des Geschlechts. Zu Achim von Arnims *Die Verkleidungen des französischen Hofmeisters und seines deutschen Zöglings*. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hrsg. v. Bettinger, Elfi/ Funk, Julika. S. 233-253.
- Funk, Julika:** Die schillernde Schönheit der Maskerade. Einleitende Überlegungen zu einer Debatte. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hrsg. v. Bettinger, Elfi/ Funk, Julika. S. 15-28.
- Gallas, Helga:** Das Textbegehren des „Michael Kohlhaas“. Die Sprache des Unbewussten und der Sinn der Literatur. Reinbek: Rowohlt 1981.
- Gallas, Helga:** Kleist. Gesetz, Begehren, Sexualität. Frankfurt a. M.: Stroemfeld 2005.
- Garber, Marjorie:** Fetisch-Neid. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. v. Weissberg, Liliane. S. 231-248.
- Geller, Alex:** Diskurs von Gewicht? Erste Schritte zu einer systematischen Kritik an Judith Butler. Köln: PapyRossa 2005.

- Härle, Gerhard/ Popp, Wolfgang/ Runte, Annette** (Hrsg.): *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst.* Stuttgart: Metzler 1997.
- Hanika, Iris/ Seifert, Renate** (Hrsg.): *Die Wette auf das Unbewusste oder Was Sie schon immer über Psychoanalyse wissen wollten.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.
- Hark, Sabine:** *Deviante Subjekte. Die paradoxe Politik der Identität.* Opladen: Leske und Budrich 1996.
- Hark, Sabine:** *Queer Studies.* In: *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien.* Hrsg. v. Braun, Christina von/ Stephan, Inge. S. 309-327.
- Haus, Heinz-Uwe:** *Verfremdung und Entlarvung – oder: Zu welchem Zweck Wirklichkeit in Spielen umgeformt wird.* In: *Masken – eine Bestandsaufnahme mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie.* Hrsg. v. Hoffmann, Klaus/ Krieger, Uwe/ Nickel, Hans-Wolfgang. S. 57-63.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:** *Phänomenologie des Geistes.* Frankfurt a. M.: Ullstein 1970.
- Herrmann, Britta/ Erhart, Walter:** *XY ungelöst. Männlichkeit als Performance.* In: *Masculinities – Maskulinitäten: Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck.* Hrsg. v. Steffen, Therese. S.33-53.
- Hoff, Dagmar von:** *Performanz/ Repräsentation.* In: *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien.* Hrsg. v. Braun, Christina von/ Stephan, Inge. S. 185-202.
- Irigaray, Luce:** *Das Geschlecht, das nicht eins ist.* Berlin: Merve 1979.
- Irigaray, Luce:** *Genealogie der Geschlechter.* Freiburg i. Br.: Kore 1989.
- Janz, Rolf-Peter:** *Die doppelte Lust an der Verstellung. Thomas Manns *Felix Krull* und Steven Spielbergs *Catch me if you can*.* In: *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Hrsg. v. Benthien, Claudia/ Stephan, Inge. S. 178-192.
- Kleinau, Elke; Dirk Schulz, Susanne Völker** (Hrsg.): *Gender in Bewegung. Aktuelle Spannungsfelder der Gender und Queer Studies.* Bielefeld: Transcript 2013.
- Koschorke, Albrecht:** *Theologische Maskerade. Figurationen der Heiligen Familie in *Star Wars*.* In: *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Hrsg. v. Benthien, Claudia/ Stephan, Inge. S. 316-335.
- Kroll, Renate** (Hrsg.): *Metzler Lexikon – Gender Studies – Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe.* Stuttgart: Metzler 2002.

- Lacan, Jacques:** Freuds technische Schriften. Das Seminar Buch I (1953-1954). Hrsg. v. Haas, Norbert. Weinheim, Berlin: Quadriga, 2. Aufl. 1990.
- Lacan, Jacques:** Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch II (1954-1955). Hrsg. v. Haas, Norbert. Weinheim, Berlin: Quadriga, 2. Aufl. 1991.
- Lacan, Jacques:** Die Psychosen. Das Seminar Buch III (1955-1956). Hrsg. v. Haas, Norbert. Weinheim, Berlin: Quadriga 1997.
- Lacan, Jacques:** Die Objektbeziehung. Das Seminar Buch IV (1956-1957). Hrsg. v. Miller, Jacques-Alain. Wien: Turia und Kant 2003.
- Lacan, Jacques:** Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch VII (1959-1960). Hrsg. v. Haas, Norbert. Weinheim, Berlin: Quadriga 1996.
- Lacan, Jacques:** Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI (1964). Hrsg. v. Haas, Norbert. Weinheim, Berlin: Quadriga, 4. Aufl 1996.
- Lacan, Jacques:** Encore. Das Seminar Buch XX (1972-1973). Hrsg. v. Haas, Norbert. Weinheim, Berlin: Quadriga 1991.
- Lacan, Jacques:** Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. In: Ders.: Schriften I. Hrsg. v. Haas, Norbert. S. 61-70.
- Lacan, Jacques:** Die Bedeutung des Phallus. In: Schriften II. Hrsg. v. Haas, Norbert. S. 119-132.
- Lacan, Jacques:** Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. In: Ders.: Schriften I. Hrsg. v. Haas, Norbert. S. 71-169.
- Lacan, Jacques:** Leitsätze für einen Kongress über weibliche Sexualität. In: Schriften III. Hrsg. v. Haas, Norbert. S. 221-235.
- Lacan, Jacques:** Schriften I. Hrsg. v. Haas, Norbert. Weinheim, Berlin: Quadriga 1986.
- Lacan, Jacques:** Schriften II. Hrsg. v. Haas, Norbert. Olten: Walter 1975.
- Lacan, Jacques:** Schriften III. Hrsg. v. Haas, Norbert. Weinheim, Berlin: Quadriga, 3. Aufl. 1994.
- Lacan, Jacques:** Über die paranoische Psychose in ihren Beziehungen zur Persönlichkeit und Frühe Schriften über die Paranoia. Hrsg. v. Engelmann, Peter. Wien: Passagen-Verlag 2002.
- Lacan, Jacques:** Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten. In: Schriften II. Hrsg. v. Haas, Norbert. S. 165-204.

- Lehnert, Gertrud:** Maskeraden und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur. Würzburg: Königshausen und Neumann 1994.
- Lehnert, Gertrud:** Wenn Frauen Männerkleidung tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1997.
- Lindhoff, Lena:** Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart: Metzler, 2. Aufl. 2003.
- Lippe, Rudolf zur:** Die Hülle – Das Leben. In: Masken – eine Bestandsaufnahme mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie. Hrsg. v. Hoffmann, Klaus/ Krieger, Uwe/ Nickel, Hans-Wolfgang. S. 338-347.
- Mahler, Andreas:** Maske und Erkenntnis – Funktionen karnevalesker Identität bei Shakespeare. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hrsg. v. Bettinger, Elfi/ Funk, Julika. S. 117-134.
- Mathes, Bettina:** Reproduktion. In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Hrsg. v. Braun, Christina von/ Stephan, Inge. S. 106-122.
- Mulvey, Laura:** Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. v. Weissberg, Liliane. S. 48-65.
- Nestvold, Ruth:** Die digitale Maskerade. Das Unbehagen am unbestimmten Geschlecht. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hrsg. v. Bettinger, Elfi/ Funk, Julika. S. 292-304.
- Neumann, Gerhard/ Pross, Caroline/ Wildgruber, Gerald (Hrsg.):** Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft. Freiburg i. Br.: Rombach 2000.
- Nickel, Hans-Wolfgang:** Spielpädagogik und Maske. In: Masken – eine Bestandsaufnahme mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie. Hrsg. v. Hoffmann, Klaus/ Krieger, Uwe/ Nickel, Hans-Wolfgang. S. 10-31.
- Öhlschläger, Claudia/ Bettinger, Elfi:** „Ich wär gern ein Engel“. Über Peter Roos' Demaskierung seines als Kunstwerk verkleideten Geschlechtskörpers. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hrsg. v. Bettinger, Elfi/ Funk, Julika. S. 323-337.
- Öhlschläger, Claudia:** Mimesis – Mimikry – Maskerade. Szenen einer Theatralisierung von Subjekt und Geschlecht bei Jacques Lacan und Judith Butler. In: Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Neumann, Gerhard/ Pross, Caroline/ Wildgruber, Gerald. S.343-363.
- Olschanski, Reinhard:** Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001.

- Pagel, Helga:** Jacques Lacan zur Einführung. Hamburg: Junius, 5. Aufl. 2007.
- Rávic Strubel, Antje/ Lenz, Michael/ Hoeps, Thomas/ Gülich, Martin** (Hrsg.): Zeitzonen – Literatur in Deutschland 2004. Wien: Edition Selene 2004.
- Rey, Pierre:** Eine Saison mit Lacan. Wien: Passagen-Verlag 1995.
- Richard, Jörg:** Maske und der Mensch als Maske. In: Masken – eine Bestandsaufnahme mit Beiträgen aus Pädagogik, Geschichte, Religion, Theater, Therapie. Hrsg. v. Hoffmann, Klaus/ Krieger, Uwe/ Nickel, Hans-Wolfgang. S. 137-152.
- Riviere, Joan:** Weiblichkeit als Maskerade. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. v. Weissberg, Liliane. S. 34-47.
- Röttger, Kai/ Paul, Heike** (Hrsg.): Differenzen in der Geschlechterdifferenz – Differences within Gender Studies. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1999.
- Runte, Annette:** *Père-version*. Sexualität als Maske des Geschlechts in der französischen Dekadenzliteratur. In: Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung. Hrsg. v. Bettinger, Elfi/ Funk, Julika. S. 254-272.
- Saussure, Ferdinand de:** Grundfragen einer allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin: de Gruyter, 3. Aufl 2001.
- Schäfer, Alfred/ Wimmer, Michael** (Hrsg.): Masken und Maskierungen. Opladen: Leske und Budrich 2000.
- Schmelzer, Christian** (Hrsg.): Gender Turn. Gesellschaft jenseits der Geschlechternorm. Bielefeld: Transcript 2013.
- Schor, Naomi:** Weiblicher Fetischismus. Der Fall George Sand. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. v. Weissberg, Liliane. S. 217-230.
- Seifert, Renate:** Der Schrei konstituiert die Stille. Schweigen in der Psychoanalyse. In: Die Wette auf das Unbewusste oder Was Sie schon immer über Psychoanalyse wissen wollten. Hrsg. v. Hanika, Iris/ Seifert, Renate. S. 67-79.
- Söll, Anne/ Weltzien, Friedrich:** Spider-Mans Heldenmaske. Kampf um Männlichkeit im Superhelden-Genre. In: Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. v. Benthien, Claudia/ Stephan, Inge. S. 296-315.
- Solomon-Godeau, Abigail:** Die Beine der Gräfin. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. v. Weissberg, Liliane. S. 90-147.
- Steffen, Therese:** Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck. Stuttgart: Metzler 2002.

- Steinlein, Rüdiger:** Ästhetizismus und Männlichkeitskrise. Hugo von Hofmannsthal und die Wiener Moderne. In: *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Benthien, Claudia/ Stephan, Inge. S. 154-177.
- Stephan, Inge/ Weigel, Sigrid:** Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft. Berlin: Argument-Verlag 1983.
- Stephan, Inge:** Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts‘ durch *men’s studies* und Männlichkeitsforschung. In: *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Benthien, Claudia/ Stephan, Inge. S. 11-35.
- Strobel, Katja:** Die Courage der Courasche. Weiblichkeit als Maskerade und groteske Körperlichkeit in Grimmelshausens *Pikara-Roman*. In: *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Hrsg. v. Bettinger, Elfi/ Funk, Julika. S. 82-97.
- Volkert, Dominica:** Maske oder Natürlichkeit? Aporien eines allgemeinen Mode-Diskurses und ein konkretes Fallbeispiel um 1800. In: *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*. Hrsg. v. Bettinger, Elfi/ Funk, Julika. S. 171-193.
- Weihe, Richard:** Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München: Wilhelm Fink 2004.
- Weissberg, Liliane:** Gedanken zur „Weiblichkeit“. Eine Einführung. In: *Weiblichkeit als Maskerade*. Hrsg. v. Weissberg, Liliane. S. 7-33.
- Weissberg, Liliane** (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1994.
- Wetzel, Michael:** Masken des Makellosen. Demarkationen der Differenz zwischen den Geschlechtern im Kind- Frauen-Komplex. In: *Masken und Maskierungen*. Hrsg. v. Schäfer, Alfred/ Wimmer, Michael. S. 209-224.
- Widmer, Peter:** Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk. Wien: Turia und Kant 2007.
- Wilson, Sarah:** Inzest, Travestie, Maskerade. Zu den Performances und Installationen von Michel Journiac. In: *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Benthien, Claudia/ Stephan, Inge. S. 128-153.
- Wirth, Uwe** (Hrsg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.